20984

Gesammelte Schriften

Georg Brandes

Gesammelte Schriften

Deutsche Original-Ausgabe

Achter Band

Englische Persönlichkeiten

Vierter Teil

Albert Langen
Verlag für Litteratur und Kunst
München

Georg Brandes

Englische Persönlichkeiten

Vierter Teil

William Shakespeare

Dritter Teil

Dritte durchgesehene Auflage

Albert Langen
Verlag für Litteratur und Kunst
München 1904

William Shakespeare

(1896)

I.

Verstimmt — verstimmt.

Verstimmt ist das Instrument, auf dem so viele hundert und aber hundert lustige, ergreifende, muntere, liebesbrünstige, kummervolle, klagende und zürnende Melodien erklungen waren. Verstimmt ist das Gemüt, das so rein empfunden, so gesund gedacht, „mitten im Strudel, Sturm und Wirbelwind der Leidenschaft" ein so sicheres Gleichgewicht, eine so feste Mäßigung bewahrt hatte. Seine Lebensweisheit hat sich in Ekel vor dem Leben verwandelt, seine Schwermut findet bei allem das Schlimmste heraus, sein Scherz ist bitterer Spott geworden, und sein Witz ist ohne Scham.

Es hatte eine Zeit gegeben, wo das Grün des Frühlings, die frische, saftige Farbe des Lebens, seinem Auge vorschwebte; dann kam die Zeit, da ihm alles düster erschien, da er die Schatten der Sorge sich über das Lichte und Schöne herabsenken und dessen Farben verwischen sah; nun ist die Zeit gekommen, da er schwarz sieht, ja schlimmer als schwarz, da er empfindet, wie der Schmutz der Gemeinheit die Erde mit ihrem Kot bedeckt und die Luft mit ihrem Gestank verpestet.

Shakespeare hatte seine erste große Weltumsegelung um das Dasein und die Menschen zu Ende gebracht. Eine ungeheuere Ernüchterung war die Folge. Hoffnungen und Täuschungen, Begierde und Befriedigung, Lebensfreude und Festgefühl, Mitleid und Teilnahme, Kampfstimmung und Triumph, empörte Erbitterung, begeisterte Entrüstung, verzweifelte Wut, alles, was ihn erfüllt hatte, war nun in Verachtung zerschmolzen und aufgelöst.

Verachtung wird die bleibende Stimmung bei ihm, eine Menschenverachtung in großem Stil, die mit dem Blute durch seine Adern rollt; Verachtung gegen Fürsten und Volk, gegen die Helden, die nur Raufbolde und Prahlhänse sind und zwar um so feiger je berühmter sie dastehen; gegen die Künstler, die jedem gegenüber, in dem sie einen Kunden oder Gönner erblicken, nur Schmeichler, Schmarotzer und Augendiener sind; gegen die Greise, deren Ehrwürdigkeit nur die Salbung des alten Schwätzers oder die Heuchelei des alten Schlingels ist; gegen die Jugend, die locker und weich ist und sich zum besten haben läßt; gegen Enthusiasten, die Schafsköpfe, und gegen Idealisten, die Toren sind; gegen die Männer im allgemeinen, die entweder roh und boshaft sind oder töricht empfindsam genug, um sich mit Haut und Haaren den Weibern zu überliefern, und gegen die Weiber, deren Geschlechtseigenschaften haltungslose Schwäche, leichtfertige Sinnlichkeit, Unbeständigkeit, Falschheit und Lüge sind. Ein Tor, der sich auf sie verläßt oder seine Handlungsweise von ihnen abhängig macht!

Langsam ist es bei Shakespeare dazu gekommen. Wir haben es kommen fühlen. Es beginnt in Hamlet, aber noch sehr unschuldig im Vergleich mit der fernerhin steigenden Bitterkeit. Wie ein Hauch, wie ein Flüstern klingt es, wenn Hamlet mit bezug auf die Mutter ausruft: „Schwachheit, dein Nam' ist Weib." Ophelia ist mehr zart als eigentlich schwach, und sie ist nie falsch, geschweige denn treulos; selbst die schwache Königin Gertrud kann kaum falsch genannt werden.

Es lag Unwille und Entrüstung in dem Fehdebrief an die moralische Heuchelei, der den Namen Maß für Maß erhielt; es lag Ernst genug darin, um die Komik zum Straucheln zu bringen, aber nicht Bitterkeit genug, um den versöhnlichen Schluß unmöglich zu machen. Das Trauerspiel in Macbeth erhielt einen trostreichen Ausgang; die guten Mächte siegten schließlich. In Othello war nur ein einziger, schädlicher Charakter; gefährlich in großem Stil, aber nur einer. Othello, Desdemona, Emilia usw. sind alle grundgute Menschen. In Lear ist es nicht Bitterkeit, nicht Menschenverachtung, sondern das große Mitgefühl, das ungeheuere Mitleid, das alles beherrscht und durchdringt. Shakespeare hat hier sein eigenes Ich zerstückelt, um gleichsam in vielen

Gestalten die Schrecken des Lebens zu durchleiden; noch gipfelt bei ihm nicht alles in verspottendem oder verurteilendem Hohne.

Erst jetzt beginnt dieser Grundton des Hohnes bei ihm zu erklingen. Jetzt kommt ein Zeitraum von einigen Jahren, wo sein Wesen sich in Abscheu vor den Menschen und, soweit man es beurteilen kann, in ein dem entsprechendes Selbstgefühl einengt und zusammenzieht. Es ist, als hätte es Augenblicke gegeben, wo er gegen seine Umgebung aus den Hofkreisen wie aus den niederen Klassen, gegen seine Nebenbuhler, seine Feinde, seine Freunde und Freundinnen, vor allen Dingen aber gegen den großen Haufen eine Verachtung empfand, die ihn beinahe wild machte.

Keimen sehen wir dies in Antonius und Kleopatra. Welch ein Tor, dieser Antonius, der seinen guten Namen und eine in drei Weltteilen befestigte Herrschaft preisgibt, bloß um einer kalten und heißen Kokette nahe zu sein, die von Hand zu Hand gegangen ist und deren Wesen in allen Farben des Regenbogens schillert. Bald darauf treffen wir es in Troilus und Cressida in vollster Blüte. Welch ein Tor dieser Troilus, der arglos wie ein Kind sich mit ganzer Seele und allen Sinnen an Cressida anschließt, jenes klassische, typische Weibchen, die Unzuverlässigkeit in Weibergestalt, die sprichwörtlich gewordene Treulosigkeit, falsch, flatterhaft, flüchtig gleich dem Schaum auf dem Wasser!

Shakespeare hat nun die Entwickelungsstufe erreicht, wo der Mann in sich einen Drang empfindet, das Weib des Glanzes zu entkleiden, womit romantische Naivetät und sensuelle Anziehung es umgeben haben, und wo es ihm zur Befriedigung gereicht, im Weibe ausschließlich das Geschlecht zu sehen. Die Sympathie mit der Liebe und die Auffassung des Weibes als eines der Liebe würdigen Gegenstandes wandern auf diesem Stadium desselben Weges wie alle anderen Sympathien und Illusionen. Alles ist eitel, sagt Kohélet, und Shakespeare jetzt mit ihm. Wie in allen Künstlergeistern lebte in dem seinigen eine eigentümliche Mischung von Schwärmerei und Zynismus. Nun scheidet er eine Zeitlang das Schwärmen aus, und der Zynismus bleibt übrig.

Eine so durchgreifende Änderung in der ganzen Gesinnung einer großen Persönlichkeit hat natürlicherweise ihre Ursachen gehabt, vielleicht eine einzelne Grundursache. Wir verspüren deren

Wirkungen, ohne sie selbst zu kennen, müssen uns jedoch bezüglich ihrer Beschaffenheit zu orientieren suchen. Leverrier kam 1846 zu dem Ergebnis, daß die Störungen in der Bahn des Uranus durch einen hinter diesem stehenden Planeten bewirkt würden, den weder er noch sonst jemand gesehen hatte; aber er bestimmte dessen Platz, und Galle fand drei Wochen nachher an der angegebenen Stelle den Planeten Neptun. Leider ist die Geschichte Shakespeares so dunkel, und alle Himmelsgegenden sind so vergeblich nach Aktenstücken zu dieser Geschichte durchforscht worden, daß die Hoffnung, hier neues Licht zu entdecken, nicht groß ist.

Das einzige, was wir tun können, ist unsere Blicke an dem Horizonte seines Lebens umherschweifen zu lassen und zu beobachten, welche Gestalt die ihn umgebenden englischen Verhältnisse und Zustände annahmen. Zu jeder Zeit findet sich Stoff zu ermunternden und niederschlagenden Erfahrungen und Betrachtungen; aber das Auge ist nicht zu jeder Zeit gleich geneigt, das Ermunternde oder das Niederschlagende zu sehen. Wir dürfen völlig überzeugt sein, daß Shakespeares Blick nunmehr besonders darauf gerichtet war, das Häßliche und Traurige, das Schmutzige und Abstoßende bei seinen Zeitgenossen aufzuspüren und dabei zu verweilen. Seine Schwermut hat hierin ihre Nahrung gesucht; seine Bitterkeit hat es verstanden, aus jeder am Rande seines Lebensweges wachsenden Giftpflanze Gift und immer wieder Gift zu saugen; sein Lebensüberdruß und seine Menschenverachtung sind mit jeder neuen Erfahrung angeschwollen und gewachsen. Und in den Begebenheiten und Zuständen jener Jahre gab es wahrlich Stoff genug um Unwillen, Abscheu und Geringschätzung zu erzeugen.

II.

Es blieb Shakespeare in seiner Stellung nichts anderes übrig, als sich so eng wie möglich an den König und den Hof anzuschließen. Aber die unheimlichen Eigenschaften des Königs und die verderblichen Neigungen des Hofes traten mit jedem Jahre deutlicher hervor. Der König liebte es, sich seiner Weisheit wegen mit König Salomo vergleichen zu lassen; er glich ihm an Verschwendung und Heinrich III. von Frankreich an Empfänglichkeit für männliche Schönheit. Seine Leidenschaft für seine wechselnden

Lieblinge erinnert an die Leidenschaft Edwards II. für Gaveſtone in Marlowes Drama. Er war, heißt es in einer Schrift aus der damaligen Zeit, für ein ſchönes Geſicht und wohlgeformte Glieder bei einem Mann ſo empfänglich wie ein Schulmädchen. Die Zeitgenoſſen zogen in dieſer Beziehung Vergleiche zwiſchen ihm und ſeiner Vorgängerin, die nicht zu ſeinem Vorteil ausfielen. Eliſabeth, hieß es, war unverheiratet, liebte nur Weſen von dem anderen Geſchlechte, nur verdiente Männer, ließ ſich ſogar nicht von dieſen beherrſchen uſw. James dagegen, der verheiratet war, entbrannte in Leidenſchaft für den einen Mignon nach dem andern, und dieſe Männer waren untaugliche, freche Perſonen, denen er die höchſten Würden des Reiches zuerteilte, reiche Gelegenheit gab, Verderben um ſich her zu verbreiten, und von denen er ſich vollſtändig beherrſchen ließ.*) In unſeren Tagen hat Swinburne (in ſeinem Eſſay über Chapman) James als einen König geſtempelt, „der nordiſche Bosheit (virulence) und Pedanterie mit den ſchlimmſten Eigenſchaften der ſchlimmſten Italiener aus dem ſchlimmſten Zeitraume der italieniſchen Dekadenz in ſich vereinigte.“ Stammte er in Wirklichkeit ſowohl väterlicher- als mütterlicherſeits von Schottland her? Sein Äußeres, das wenig an ſeine ſtrahlende Mutter erinnerte, deutete noch weniger auf den ſchönen Heinrich Darnley hin, und die Zeitgenoſſen waren in Zweifel. Man glaubte damals nicht an die moderne, verſchönernde Legende, daß die Eiferſucht Darnleys unbegründet geweſen ſei; man hielt das häßliche Geſicht jenes italieniſchen Sängers und Privatſekretärs nicht für ein unbedingtes Hindernis, daß Maria Stuart ein zärtliches Gefühl für ihn gehegt haben könne. Der ſchottiſche Salomo wurde von dem derben und ſpaßhaften Heinrich IV. von Frankreich nie anders bezeichnet denn als Salomo, Sohn von David [Rizzio].

Die begeiſterte Volksſtimmung, die dem Könige bei ſeiner Thronbeſteigung entgegengeſtrömt war, hatte ſchnell einer ausgeſprochenen Unbeliebtheit Platz gemacht. An Dutzenden von verſchiedenen Punkten machte er immer wieder Verſtöße gegen engliſches Volks- und Rechtsbewußtſein und engliſches Schicklichkeitsgefühl.

---

*) Siehe The Court and Times of James the First, illustrated by authentic letters. 2 vol.

Wie der König hatte die lebensfrohe Königin, die sich in Hoffestlichkeiten gefiel und ihre Tage damit verbrachte, sich für Maskenbälle zu verkleiden, ihre ausgesprochenen Lieblinge, und eine Zeitlang erstreckten beide Majestäten im Verein ihre Gunst auf eine Familie. Die Königin schenkte ihr Wohlwollen dem älteren Bruder, dem Grafen von Pembroke, dem Gönner Shakespeares, der König das seinige dem jüngeren Bruder, den er zum Grafen von Montgomery und zum Ritter des Hosenbandordens ernannte. Sei es jedoch, daß er bei diesem nicht die Übereinstimmung in der Gesinnung antraf, die er erwartet hatte, sei es, daß der Eindruck, den Montgomery auf ihn gemacht, durch einen anderen stärkeren verdrängt wurde, so viel steht fest, daß er schon 1603 seine Neigung mit gewaltiger Stärke einem zwanzigjährigen Jünglinge zuwandte, der ausersehen war, allmählich der mächtigste Mann Großbritanniens zu werden.

Es war dies der junge Schotte Robert Carr, der sich in jenem Jahre die Aufmerksamkeit des Königs zuzog, indem er bei einem Turnier, bei dem James zugegen war, zu Fall kam und sein Bein brach. Als Knabe war er daheim in Schottland beim Könige Page gewesen, hatte dann in Frankreich sein Glück versucht und war darauf bei Lord Hay in Dienst getreten. Der König gab ausdrücklich Befehl, daß er auf dem Schlosse gepflegt werden solle, sandte ihm seine eigenen Ärzte, besuchte ihn oft während seiner Krankheit, schlug ihn zum Ritter, ernannte ihn zu seinem Kammerjunker (gentleman of his bed-chamber), sobald er wieder hergestellt war, und wollte ihn immer um sich haben. Er gab sich sogar die Mühe, ihn Latein zu lehren. So stieg der junge Mann von Stufe zu Stufe, bis er unter dem ältesten Adel des Landes seinen Platz erhielt.

Was die öffentliche Meinung besonders herausforderte, war der Umstand, daß Carr ein Schotte war; denn es wimmelte von schottischen Abenteurern in der Umgebung des Königs, und die Schotten wurden noch als ein fremdes Volk betrachtet. Schon der neue Name Großbritannien erregte Unwillen, und zwar weil die ruhmreiche Benennung England kein Name mehr sein sollte. Schottisches Geld erlangte auf englischem Boden Gültigkeit, und englische Schiffe sollten sowohl das St. Andreas- als auch das St. Georgskreuz in der Flagge haben. Die Engländer hielten sich

für übervorteilt; sie fürchteten, wie es in einer Schrift aus der damaligen Zeit heißt, „daß die Schotten in die englische Lordschaft und in die Alkoven englischer Ladys hineinkriechen möchten," und im Parlamente wurden wegen Erteilung des Bürgerrechtes an Schotten beständig Kämpfe ausgefochten. Francis Bacon pflegte dann die Ansicht des Königs zu vertreten. Man kam mit dem bescheidenen und biblischen Einwande, daß es ebenso gehen würde wie mit Abraham und Lot. Als ihre Familien zusammenlebten, wurden sie uneinig, und schließlich hieß es: Geh du zur Rechten, so gehe ich zur Linken. James erklärte (1607), daß es nicht seine Absicht sei, England die Arbeit, Schottland die Frucht zu geben (to give England the labour and sweat, Scotland the fruit and sweet). Tatsache war es jedoch, daß die Schotten, sobald die Leidenschaft des Königs erregt war, stets den Engländern vorgezogen wurden.

Es war James darum zu tun, seinen Liebling mit Ländereien zu versehen. Er bewerkstelligte dies auf folgende Weise: Als Raleigh alles um sich her zusammenstürzen sah, sicherte er die Einkünfte seines Gutes Sherborne seiner Gattin und bestimmte, daß nach seinem Tode sein ältester Sohn der Erbe seiner Güter sein sollte. Aber schon wenige Monate nachher entdeckten die Juristen des Königs einen Formfehler in der Abtretungsurkunde, der diese ungültig machte. Augenblicklich schrieb Raleigh aus seinem Gefängnis an Salisbury und flehte den König an, er möge nicht wegen eines Abschreiberfehlers seine Familie ihres Eigentums berauben. Der König gab tröstliche Zusagen und versprach Raleigh eine neue und richtige Abtretungsurkunde. Kurz darauf hoffte der Gefangene sogar seine Freiheit zu erlangen, indem er sich einbildete, daß Christian IV., als er 1606 England besuchte, ihm das Wort reden werde. Als jedoch Lady Raleigh sich aus dieser Veranlassung in Hampton Court vor James auf die Knie warf, ging der König wortlos an ihr vorbei. Von 1607 an war der König entschlossen, sich zu gunsten seines Lieblings der Güter Raleighs zu bemächtigen. 1608 erging an Raleigh die Aufforderung, sein Recht und seine Ansprüche auf das Gut zu beweisen. Er besaß ja nur die ungültige Abtretungsurkunde. Mit ihren beiden kleinen Söhnen warf sich Lady Raleigh nun um Weihnachten im Audienzsaal zum zweiten Male dem Könige zu Füßen und flehte ihn an,

ihnen eine neue Abtretungsurkunde ohne Formfehler zu erteilen. James gab ihr jedoch in seiner schottischen Mundart nur die Antwort: I maun hae the lond, I maun hae it for Carr, und man sagt, das stolze Weib habe dann die Geduld verloren, sei aufgesprungen und habe Gott angerufen, den Raub ihres Eigentums zu strafen. Raleigh selbst versuchte ein mehr politisches Verfahren, indem er den 2. Januar 1609 einen Brief an Carr sandte, worin er ihn anflehte, nicht nach dem Besitze von Sherborne zu trachten; er bekam natürlicherweise keine Antwort und unterm 10. desselben Monats wurden die Güter Carr als Geschenk übertragen. Es ist zu bedauern, daß Raleigh, der in Privatgesprächen aus seiner Ansicht über die Mignons des Königs kein Hehl machte, sich herabließ, einen Brief an Carr zu richten als an „Einen, den er persönlich nicht kenne, sondern nur seinem ehrenvollen Rufe nach" (one whom I know not but by honourable fame).

Lady Raleigh erhielt als Ersatz eine Geldsumme, die jedoch keineswegs dem wirklichen Werte von Sherborne entsprach, und Raleigh wurde auch fernerhin gefangen gehalten. Sehr bezeichnend ist es, daß er das eine Jahr nach dem andern in seinem Gefängnis im Tower zurückgehalten wurde, bis er endlich 1616 aufs neue die Geldgier seines königlichen Gefangenwärters erregte. Die Hoffnung, daß er die in Guiana vermuteten Goldminen finden würde, öffnete ihm in den Jahren 1616 und 1617 eine Zeitlang die Tür des Gefängnisses.*) Als er die Minen nicht fand, ergriff man einen Vorwand zu seiner Hinrichtung.

III.

Das Interesse des Königs für alle geistlichen Dinge und theologischen Streitfragen war kein Fünkchen geringer als sein Interesse für seine Günstlinge. Öffentlich äußerte er oft und zu wiederholten Malen den naivsten, selbst für die damalige Kulturstufe

*) Sir Walter Raleigh was freed out of the Tower the last week and goes up and down seeing sights and places built or bettered since his imprisonement. Aus einem Briefe vom 27. März 1616 von John Chamberlain an Sir Dudley Carleton. Man vergleiche: The Court and Times of James the First. — Gardiner: History of England II, 43. — Gosse: Raleigh 172.

komischen Aberglauben. So heißt es spöttisch in einem Briefe von Sir Edward Hoby an Sir Thomas Edmondes (19. Nov. 1605): „Der König sagte in seiner Parlamentsrede, daß ihm viel von seinem besten Glücke an einem Donnerstag widerfahren sei. Besonders betonte er seine Befreiung von Gowry [aus den Händen der Brüder Ruthven] und dieses letzte [die Pulververschwörung] und bemerkte, daß beide Male der Tag der fünfte im Monat gewesen sei; schließlich sagte er, das Parlament müsse daher an einem Donnerstag beginnen." Wenn James seine Geistlichkeit in ihren Forderungen unterstützte, so geschah das doch weniger aus religiösen Gründen, als weil er dadurch seine königliche Macht befestigte und nach Kräften der Lehre Ausbreitung verschaffte, daß alle Fragen in letzter Instanz durch seine persönliche Weisheit und Einsicht entschieden werden sollten.

Es bestand ein gespanntes Verhältnis zwischen den allgemeinen und den geistlichen Gerichtshöfen. Die weltlichen Richter erließen öfter ein Verbot an die geistlichen Richter, gewisse Rechtssachen weiter zu behandeln, ehe sie bewiesen hätten, daß diese ihrer Gerichtsbarkeit unterständen. Die Klerisei wehrte sich, behauptete, die beiden Arten von Gerichtshöfen seien voneinander unabhängig und das Recht der geistlichen Gerichte stamme direkt von der Krone her. 1605 klagte der Erzbischof von Canterbury beim Könige über die Richter, und diese appellierten an das Parlament. Fuller, ein Parlamentsmitglied, der einer der ersten Fürsprecher der Puritaner gewesen war, verteidigte zu dieser Zeit zwei aus theologischen Gründen Angeklagte, die von dem geistlichen Gerichtshof The high commission schlimm mißhandelt worden waren, und bestritt, daß dieser Gerichtshof — eine päpstliche Behörde, wie er ihn nannte — das Recht habe, Geldbußen und Gefängnisstrafen aufzuerlegen. Er selbst wurde dann wegen seiner unbesonnenen Äußerung in Gefangenschaft gehalten, bis er sich unterwarf. Aber die Frage wegen des Rechtes der weltlichen Gerichtshöfe den geistlichen gegenüber gärte auch fernerhin in den Gemütern. Der König unterstützte letztere, weil sie eine Macht ausübten, die das Parlament nicht kontrollieren konnte; der Lord Oberrichter Coke stand auf seiten der ersteren. Als er aber eines Tags James gegenüber den Ausdruck gebrauchte, der König müsse die allgemeinen Gesetze des Landes respektieren und dessen eingedenk sein, daß die geistliche

Gerichtsbarkeit fremd sei, so drohte James ihm wütend mit der geballten Faust und würde ihn geschlagen haben (wie seiner Zeit Heinrich V. als Jüngling den Lord Oberrichter seines Vaters schlug), wenn Coke nicht erschrocken vor ihm niedergefallen wäre und um Verzeihung gebeten hätte.

Die eifrige Rechtgläubigkeit des Königs war die Veranlassung, daß er als theologischer Polemiker auftrat. Ein Professor der Theologie in Leiden Namens Conrad Vorstius hatte sich seiner Auffassung nach Ketzereien zuschulden kommen lassen; diese waren so bedeutungsloser Art, daß sie in jenen Tagen in Holland keine Einsprache gegen seine Lehrerwirksamkeit hervorriefen, obgleich der größte Teil der holländischen Theologen eifrig rechtgläubig war; es beruhte darauf, daß die holländischen Staatsmänner und die Patrizier der Kaufmannschaft für religiöse Duldsamkeit gestimmt waren. Aber James richtete dieserhalb so grobe und leidenschaftliche Angriffe auf sie, daß man, um des Bündnisses mit England nicht verlustig zu gehen, sich genötigt sah, Vorstius seines Amtes zu entledigen.

Gerade als James in der hitzigsten Polemik gegen Vorstius begriffen war, wurden zwei unglückliche Männer, Eduard Wightman und Bartholomew Legate, ketzerischer Ansichten überwiesen. Letzterer gestand sogar, Arianer zu sein und mehrere Jahre nicht zu Jesus gebetet zu haben. James war Feuer und Flamme; Elisabeth hatte zwei Ketzer verbrennen lassen, warum sollte er nicht ebenso tun? Die öffentliche Meinung betrachtete das nur als Gerechtigkeit, keineswegs als Grausamkeit. Im März 1612 wurden beide lebendig verbrannt.

Es war eine Gewohnheit des schreiblustigen James, Proklamationen zu erlassen. Eine seiner ersten Proklamationen warnte vor den Übergriffen der Jesuiten und bestimmte einen Zeitpunkt, innerhalb dessen sie seine Reiche und Länder verlassen haben sollten, eine andere empfahl auf das Eindringlichste Gleichartigkeit in der Religion, das heißt vollständige Gemeinschaft in den Zeremonien. Ein kühner Prediger Namens Burges hielt aus dieser Veranlassung bald darauf (schon 1603) in Gegenwart des Königs eine Predigt gegen die Bedeutung der Zeremonien. Diese glichen, sagte er, dem Glase jenes römischen Senators, das eines Mannes Leben oder Lebensunterhalt nicht wert war. Der Senator hatte den Kaiser

Augustus zu einem Feste eingeladen, doch dieser hörte bei seiner Ankunft einen fürchterlichen Schrei: man wollte einen Sklaven in den Fischteich werfen. Er hatte ein kostbares Glas zerbrochen. Der Kaiser befahl mit der Exekution innezuhalten und fragte den Senator, ob er Gläser besäße, die das Leben eines Mannes wert seien. Dieser antwortete, er hätte Gläser, die eine Provinz wert seien. Augustus verlangte sie zu sehen und ließ sie alle zerschlagen: Besser daß sie alle zugrunde gehen als ein einziger Mann. — Die Anwendung überlasse ich Eurer Majestät.

Doch die Proklamationen dauerten unaufhörlich fort, und bald wurde es James eine Lieblingsbeschäftigung, durch Proklamationen Handlungen zu verbieten, die nicht gegen das Gesetz verstießen. Als das Mißvergnügen hierüber immer größeren Umfang annahm, hielt man es für geboten, den Lord Oberrichter um seine Ansicht zu fragen. So legte man 1610 Coke die beiden Fragen vor, ob der König durch eine Proklamation die Errichtung neuer Häuser in London verbieten könne (hiergegen hatte man in der naiven Absicht, die „Überentwicklung" der Hauptstadt zu verhindern, eine Kundgebung erlassen) und ob er die Fabrikation von Stärke untersagen könne — (man hatte die Benutzung von Weizen zu anderem Gebrauch als zur Ernährung durch eine Kundgebung zu verhindern gesucht). Die Antwort lautete, der König könne durch Proklamationen keine Verbrechen schaffen noch durch die Sternkammer Handlungen strafbar machen, die nicht gesetzlich der Gerechtsame dieses Gerichtshofes unterworfen seien. Eine Zeitlang hörten dann derartige Kundgebungen auf, durch welche Geldstrafe auferlegt, oder mit Gefängnis gedroht wurde.

Bald jedoch wurde die Mißstimmung zwischen dem Könige und dem Volke so stark, daß sie zu einem vollständigen Bruche zwischen James und der zweiten Regierungsmacht, dem Unterhause, führte, da dieses sich nicht darein finden wollte, daß der König eigenmächtig Steuern auferlegte und eintrieb, um nach Lust und Laune Geld verschleudern zu können. James verlangte vom Unterhause fünfhunderttausend Pfund, um seine Schulden damit zu bezahlen. Er litt unter der Sprache, die im Parlamente über seine und seiner Günstlinge Verschwendungssucht geführt wurde; es würde sogar, so berichtete ein beleidigendes Gerücht dem Könige, im Unterhause ausgesprochen werden, er müsse die Schotten seiner Umgebung in

das Land heimsenden, woher sie gekommen seien. Er verlor die Besinnung, vertagte das Parlament nnd löste es im Februar 1611 auf. Das war der Anfang des Streites zwischen Krone und Volk, der den Rest seines Lebens überdauerte, unter seinem Sohne die große Revolution veranlaßte und erst zum Abschluß gelangte, als beide Häuser 78 Jahre nachher Wilhelm von Oranien den Thron Großbritanniens anboten.

Vergebens waren die Einkünfte des Königs, auch durch ungesetzliche Mittel, mit jedem Jahre gewachsen. Nichts reichte hin. Noch im Februar 1611 verteilte er an sechs, darunter vier schottische, Günstlinge vierunddreißigtausend Pfund. Im März ernannte er Carr zum Viscount von Rochester, machte ihn also zum Peer von England. Zum erstenmal in der Geschichte Englands nahm ein Schotte im Hause der Lords Platz, noch dazu ein Schotte, der sein Bestes getan hatte, den König gegen das Unterhaus aufzuhetzen.

In dieser Geldnot fiel man bei Hofe auf das Mittel, die Baronetwürde zu verkaufen (siehe 2. Teil, S. 256). Jeder Ritter oder Esquire, der sich eines guten Rufes erfreute und Ländereien mit einem Jahresertrag von tausend Pfund besaß, konnte Baron werden, falls er bereit war, der Staatskasse die Summe von eintausendachtzig Pfund in drei jährlichen Raten zu zahlen, das heißt eine Summe, die hinreichte, um dreißig Infanteristen (in Irland) während dreier Jahre zu unterhalten. Eine bemerkenswerte Linderung in der Not brachte diese Veranstaltung nicht; dazu war die Verschwendung zu groß und die Nachfrage nach dem Titel zu gering.

Um das Jahr 1614 war man endlich so weit gekommen, daß man trotz außerordentlich großer Verkäufe von Krongütern vor Geldnot weder ein noch aus wußte. Die Schulden des Königs beliefen sich auf sechshundertachzigtausend Pfund, einer jährlichen Unterbilanz von zweihunderttausend Pfund nicht zu gedenken. Die Garnisonen in Holland standen im Begriff wegen Mangel an Sold Meuterei zu machen; die Matrosen der Flotte hatten ebenfalls nichts erhalten. Die Festungen verfielen ohne in stand gesetzt zu werden, und Englands Gesandte im Auslande schrieben vergebens um ihr Gehalt. Da entschloß man sich, wiederum ein Parlament zu berufen; aber trotz der schamlosesten Wahlbeeinflussung

erlangte die Opposition die Mehrzahl im Unterhause. Da war über vielerlei Klage zu führen, unter anderen darüber, daß der König Lord Harrington, der ihm zur Hochzeit seiner Tochter dreißigtausend Pfund vorgeschossen, dadurch bezahlt hatte, daß er ihm die Alleinberechtigung zur Prägung von Kupfergeld übertragen, oder daß die Regierung ein Monopol zur Glasfabrikation bewilligt oder einer Gesellschaft die Alleinberechtigung zum Handel mit Frankreich überlassen hatte. Als das Oberhaus sich weigerte, mit dem Unterhause wegen eines gemeinschaftlichen Vorgehens zu verhandeln, und als Bischof Neile, einer der schlimmsten Augendiener, den der König im Hause der Lords besaß, sich einige beleidigende Äußerungen gegen das Unterhaus erlaubte, erhob sich in diesem Hause ein solcher Sturm, daß ein Mitglied, ein junger Edelmann, die Höflinge Seidenpudel (spaniels) gegenüber dem Könige, Wölfe dem Volke gegenüber nannte, und ein anderes Mitglied so weit ging, die schottischen Günstlinge an die Möglichkeit zu erinnern, daß die sizilianische Vesper auf englischem Boden nachgeahmt werden könne.

James, der versucht hatte, durch lange Eröffnungsreden das Unterhaus seinen Wünschen geneigt zu machen, sah nun ein, daß er von dieser Versammlung nichts zu erwarten habe, und löste im Juni das Parlament auf.

Um womöglich aus den Schulden herauszukommen und für die Ausgaben Mittel herbeizuschaffen, fand man bei Hofe den Ausweg, einen gewaltsamen Druck auf Privatleute auszuüben, um sie dahin zu bringen, daß sie scheinbar freiwillig dem Könige ihr Geld schickten. Die Bischöfe machten den Anfang, indem sie dem Könige ihre besten Silbergeräte und ihre wertvollsten Kostbarkeiten anboten; ihrem Beispiele folgten alle, welche von der königlichen Gewalt Begünstigungen erhoffen konnten; eine große Menge von Personen sandte zur Verfügung des Königs Geld an das Juwelenhaus in Whitehall. Man trug sich mit der Absicht, James zu einem Aufrufe an ganz England zu veranlassen, um die weitesten Kreise zur Nachfolge des gegebenen Beispiels aufzufordern. Zuerst hatte es den Anschein, als würde die Selbstbesteuerung etwas Erkleckliches einbringen. Als der König die City um ein Darlehn von hunderttausend Pfund anging, antwortete die Stadt — sehr verschieden von der seiner Zeit der Königin Elisabeth erteilten

Antwort (siehe 1. Teil, S. 25) — daß sie lieber zehntausend Pfund schenken als hunderttausend Pfund leihen wolle. Im Laufe von etwas mehr als einen Monat kamen dreiundzwanzigtausend Pfund ein. Dann aber hörte der Geldstrom auf. Vergebens schrieb die Regierung an alle Grafschaften, an alle Beamten usw., man möge Aufforderungen an die Bürger ergehen lassen. Überall antwortete man dem Sheriff, der König würde sicherlich ohne Schwierigkeit Geld erhalten können, falls er ein Parlament einberiefe. Während voller zwei Monate kamen im ganzen fünfhundert Pfund ein. Man versuchte einen neuen Appell und neue Beeinflussung, ohne jedoch das gewünschte Resultat zu erreichen.

Bezeichnend ist es, daß der arme Raleigh, der in seinem Gefängnisse von diesen Verhältnissen hörte und nur ungenügend mit der Umgebung in Verbindung stand, aus dieser Veranlassung seine Schrift „Die Vorrechte des Parlamentes" als einen guten Rat für James verfaßte, den er persönlich an den von seinen Ministern in seinem Namen verübten Mißbräuchen für unschuldig hielt. Er hegte die naive Hoffnung, als Lohn für diese Schrift, die natürlicherweise unterdrückt wurde, seine Freiheit zu erhalten.

Eine andere Folge der Mißstimmung, die sich des Volkes bemächtigt hatte, war der bekannte Peachamsche Prozeß, während dessen ein Mann, der über das Betragen der Beamten und der Geistlichen einen tiefen Zorn empfand und der bisweilen eine unmäßige Sprache geführt hatte, wiederholt auf die Folter gespannt wurde, und zwar nur wegen einer bei Hausuntersuchungen in seinem Besitz gefundenen Handschrift einer nie gehaltenen noch gedruckten Predigt. Bacon selbst entblödete sich nicht, während der Folter die Henker anzufeuern. Zwar war die Tortur in dem allgemeinen Rechte abgeschafft, nichtsdestoweniger wurde sie in politischen Prozessen als mit Recht anwendbar betrachtet.

James war persönlich grausam, was sich unter andern bei seinen häufigen Begnadigungen auf dem Schafotte zeigte. Er ließ Männer wie Cobham, Grey, Markham Todesangst ausstehen und dann zwei Stunden mit dem Beil über dem Haupte warten, bis sie die Ursache für die Aussetzung der Hinrichtung erfuhren. Aber das Zeitalter war grausam wie er. In allen aus jener Zeit veröffentlichten, englischen Briefen ist immer wieder die Rede von Hängen, Halbhängen, Martern auf der Folterbank, Rädern und Köpfen,

ohne daß dabei irgend welche Gemütsbewegung geäußert wird, und sobald irgend jemand stirbt, wird stets der Verdacht wegen Giftmordes laut. Selbst als der König seinen Sohn verliert, hegt man hartnäckig den Verdacht, er habe den Sohn aus Eifersucht über dessen Popularität aus dem Wege räumen lassen. Und wie man bei jedem Todesfalle überzeugt war, daß Giftmischer dabei im Spiele gewesen seien, so dachte man bei jeder Leidenschaft oder bei jedem Krankheitsfalle an Zauberei. Zauberer und Zauberinnen waren Gegenstand der Verdammung und Verachtung, aber man glaubte an sie; selbst ein Mann wie Philip Sidneys Freund Fulk Greville, Lord Brook, der unter James die Stellung eines Schatzkanzlers einnahm, glaubt in seiner Schrift „Fünf Jahre von König James Regierungszeit" an die Zauberei, über die er sich höhnisch äußert.

IV.

Der Ton bei Hofe war im ganzen äußerst schlecht, das Verhältnis zwischen den beiden Geschlechtern leichtfertiger, als man es unter einem Könige, der sich im allgemeinen aus Weibern nichts machte, annehmen sollte. Die Sitten waren grob, die Sprache roh. Wir treffen in den Briefen des Staatsmannes Sir Dudley Carleton die Beschreibung von den Abenteuern einer Brautnacht, die damit endigt, daß der König in seinem Nachtgewande des Morgens an das Bett der Braut geht, um sie zu wecken, und eine Zeitlang bei ihr verweilt (in or upon the bed. Chuse which you will believe). In öffentlichen Kundgebungen bezeichnet James seine Königin als our dearest bed fellow. In dem teils törichten, teils obscönen Briefwechsel zwischen James und dem Nachfolger Carr's, Buckingham, unterzeichnet dieser sich Your dog (Euer Hund), und James redet ihn an Dog Steenie. So nennt James sogar den ernsthaften Cecil „kleiner Spürhund" (little beagle). Ja als die Königin an Buckingham schreibt, um ihn zu bitten, er möge den König um das Leben Raleighs anflehen, redet sie ihn My kind Dog an.

Mit der Würde wurde auch alle Schicklichkeit hintangesetzt. Selbst der ältere Disraeli, der prinzipielle Verteidiger und Bewunderer von König James, gesteht, daß die Sitten des Hofes

2*

entsetzlich waren, daß die Höflinge, die ihre Zeit mit Müßiggang und ganz unsinniger Verschwendung verbrachten, mit den infamsten Lastern behaftet waren. Er führt selbst die Zeile aus Draytons The Moonealf über einen Gentleman und eine Lady dieser Kreise an:

He's too much Woman and She's too much Man.

Auch leugnet er nicht die Wahrheit der Charakteristik damaliger Zustände von Arthur Wilson. Wilson erzählt, daß viele adelige, junge Damen, durch das üppige Leben ihrer Eltern in Verlegenheit gebracht, ihre Schönheit als ein Kapital betrachteten, nach London kamen um sich feilzubieten, große Pensionen auf Lebenszeit erlangten, sich dann mit hervorragenden und vermögenden Männern verheirateten und als verständige, galante Damen, ja als heroische Geister betrachtet wurden. Die Rede der Männer bei Hofe war so frivol, daß man in weniger ehrbaren Ausdrücken häufig die Wendung hörte: „Ich möchte lieber, man glaubte, ich genosse die Gunst jener Dame, wenn dem nicht so wäre, als sie wirklich genießen, wenn niemand darum wüßte."

Gondomar, der spanische Gesandte, spielte zu dieser Zeit eine außerordentliche Rolle am Hofe James des Ersten. Don Diego Sarmiento de Acuña, Graf von Gondomar, war einer der vorzüglichsten Diplomaten Spaniens. Zwar fehlte es ihm an staatsmännischem Blick, insofern er sich einbildete, England könne zum Katholizismus zurückgeführt werden, aber er war ein Meister in der Fähigkeit, die Menschen zu behandeln, er verstand durch unerschütterliche Festigkeit zu imponieren, durch mustergültige Geschmeidigkeit zu gewinnen, zu rechter Zeit zu schweigen und zu sprechen und übrigens der Sache seines Herrn durch verständige Mittel zu dienen. Er hatte freien Zutritt zu James, so gut wie irgend ein englischer Höfling, und machte sich unter anderem durch eine Menge ergötzlicher Einfälle beim Könige beliebt und ferner dadurch, daß er mit Fleiß schlechtes Latein sprach, so daß James ihn korrigieren konnte.

Wenn dieser Mann nach seinem Hause ritt oder fuhr, standen die vornehmen Damen auf ihren Altanen Wache, um seine Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, und es hatte den Anschein, sagt sogar Disraeli, daß eine jede dieser Damen ihre Gunst um einen

hohen Preis verkauft hätte. Verschiedene unter diesen vornehmen Damen, erzählt Wilson, machten Anspruch darauf, Schöngeister (wits) zu sein, oder sie hatten hübsche Töchter oder Nichten, die viel Besuch nach ihrem Hause hinzogen. Eine Anekdote, die auf die Zeitgenossen als eine gute Geschichte großen Eindruck gemacht hat und die an vielen Stellen berichtet wird, ist folgende: Als Gondomar eines Tags in der Drury Lane an dem Hause einer schönen Witwe, einer Lady Jakob, vorbeikam und diese sich zeigte um einen Gruß entgegenzunehmen, so verbeugte er sich, wunderte sich aber, daß sie zum Danke nur den Mund bewegte, indem sie ihn sperrweit öffnete. Bei dieser Unhöflichkeit der Lady stutzte er, vermutete jedoch, daß sie vielleicht zufällig hätte gähnen müssen; da sich indessen am folgenden Tage dasselbe ereignete, so schickte er einen seiner Kavaliere zu ihr, um sie wissen zu lassen, daß die Damen Englands sonst gnädiger gegen ihn wären, als daß sie seine Höflichkeit auf beleidigende Weise erwiderten. Sie antwortete, es sei wahr, daß er die Gunst verschiedener Damen um einen hohen Preis erworben habe, sie hätte ihm nur zeigen wollen, daß sie auch einen Mund habe, der ebenso gut gestopft sein wolle als der anderer Damen. Er sandte ihr augenblicklich ein Geschenk

Die Frauen folgten in dieser Beziehung nur dem Beispiel der Männer. Der englische Gesandte in Madrid, Lord Digby, hatte längst eingesehen und Nutzen daraus gezogen, daß man verhältnismäßig billig hinter die Geheimnisse der spanischen Regierung kommen könne. So entdeckte er im Mai 1613, daß an eine ganze Reihe hochstehender Persönlichkeiten in England von Spanien Jahrgelder gezahlt wurden. Zu seinem Schrecken gewahrte er, daß sich unter den Pensionisten Spaniens der englische Admiral Sir William Monson befand, und es erfüllte ihn mit Entsetzen, daß der eben verstorbene englische Lord Schatzkammerkanzler, Graf von Salisbury, bis zu seiner Todesstunde dazu gehört hatte. Im Dezember gelangte er in den Besitz der ganzen Liste, war wie vom Blitz getroffen, als er auf dieser Liste die Namen von Männern las, welche die höchsten Regierungsämter bekleideten und deren Rechtschaffenheit er nie angezweifelt hatte, verlangte daher, da er nicht wagte, das Geheimnis dem Papiere anzuvertrauen — die Briefsicherheit war damals äußerst gering — Urlaub, um diese traurige Mitteilung persönlich dem Könige zu überbringen.

V.

Eine Begebenheit innerhalb des Königshauses, von der Gardiner sagt, daß sie heuzutage die Entrüstung der ganzen britischen Bevölkerung von dem einen Ende des Königreiches bis zum andern erregen würde, zeigt die ganze Herzlosigkeit des Königs und zugleich den rechtlosen Zustand bei Hofe wie im Volke.

Arabella Stuart war eine Base von König James; schon seit Elisabeths Zeiten bezog sie eine Apanage, die später vergrößert worden war; sie wohnte auf dem Schlosse und verkehrte mit den Damen der Königin. Ihre Briefe offenbaren eine liebenswürdige und durch und durch feine Frauenseele, die von keinerlei politischem Ehrgeiz berührt ist. Sie wolle, sagt sie in einem Briefe an ihren Oheim Shrewsbury, „die scheinbare Unmöglichkeit widerlegen, daß eine junge Dame ihre Reinheit und Unschuld bewahren könne, inmitten der Tollheiten, womit das Hofleben sie umringe." Hiermit zielt sie unter andern auf die ewigen Maskeraden ab, in denen Königin Anna und ihre Damen „verkleidet als Seenymphen oder Nereiden in verschiedenen Trachten zum Entzücken der Zuschauer" sich herumtummelten (Arthur Wilsons History of Great Britain 1653). Sie hielt sich von dem Strudel dieser Vergnügungen fern. Verschiedene fremde Fürsten bewarben sich um ihre Hand, wurden jedoch zurückgewiesen; sie wollte sich nicht mit einem Manne verheiraten, den sie nicht kannte. Nichtsdestoweniger veranlaßte das falsche Gerücht, sie wolle irgend welchen fremden Machthaber heiraten, der in ihrem Namen ihre Rechte an den englischen Thron geltend machen könne, daß James sie um Weihnachten 1609 gefangen nehmen und vor den Rat fordern ließ. Als das Mißverständnis aufgeklärt worden war, versicherte der König ihr ausdrücklich, daß er gegen ihre Heirat mit irgend einem seiner Untertanen nichts zu erinnern habe, und sie wurde schnell auf freien Fuß gesetzt.

Wenige Wochen nachher lernte sie den Mann kennen, der ihr Herz gewann und an den sie sich mit einer Leidenschaft und Treue anschloß, die an das Verhältnis zwischen Imogen und Posthumus in Shakespeares Cymbeline erinnert. Dieser Mann war der junge William Seymour, ein Sohn von Lord Beauchamp, einem der

ersten Aristokraten Englands. Im Februar erhielt er Zutritt zu ihren Gemächern und empfing ihr Jawort. Die Versicherung, die der König Arabella gegeben hatte, ließ die Liebenden ihrer Zukunft ruhig entgegensehen. Dennoch war die Wahl der jungen Prinzessin so unheilschwanger wie möglich. Denn Lord Beauchamp war als Sohn des Grafen von Hertford und der Catharina Grey Erbe der Throngerechtsame der Suffolklinie. Zwar war der älteste Sohn von Lord Beauchamp noch am Leben und William Seymour somit für den Augenblick als Kronbewerber unmöglich, aber der älteste Sohn konnte kinderlos sterben, was er in Wirklichkeit auch tat. Und die Rechte der Suffolklinie waren obendrein durch einen gesetzlichen Parlamentsakt gutgeheißen, während das Parlament, das James anerkannt hatte, kein Recht hatte, die Thronfolge zu verändern. Diesen Tatsachen gegenüber ließ der König es ganz außer Acht, daß weder Seymour noch Arabella noch überhaupt irgend ein Mensch in England daran dachte, ihn zu Gunsten des jungen Paares des Thrones zu berauben. Sie wurden beide vor den Rat geladen und verhört.

Seymour mußte versprechen, jeden Gedanken an eine Verbindung mit Arabella aufgeben zu wollen. Drei Monate lang sah er sie nicht; aber im Mai 1610 ließ das Paar sich heimlich trauen. Als dies im Juli James zu Ohren kam, entflammte er in der wildesten Erbitterung; Arabella wurde in Lampeth, Seymour im Tower in Gewahrsam gebracht.

Vergebens versuchte Arabella das Herz des Königs zu rühren. Aber in London herrschte große Sympathie für die Liebenden, und von den Gefangenwärtern wurden heimliche Zusammenkünfte zugelassen. Der Briefwechsel zwischen ihnen wurde indessen entdeckt, und der größeren Sicherheit wegen erhielt Arabella den Befehl, nach Durham zu reisen und sich unter den Gewahrsam des Bischofs zu stellen; als sie sich weigerte, ihr Zimmer zu verlassen, wurde sie mit Gewalt fortgeschafft. Sie wurde so krank, daß sie die Erlaubnis erhielt unterwegs irgendwo einen Aufenthalt zu machen. Von dort entkam sie in einer Verkleidung, wie sie die jungen Frauen bei Shakespeare auf ihren Reisen benutzen. Ihren Unterrock verbarg sie in französischen Beinkleidern, zog eine Männerjacke und rotbraune Stiefel an, setzte eine Männerperücke mit langen Locken über ihr Haar und einen breitkrämpigen, schwarzen Hut auf den

Kopf, warf einen schwarzen Mantel über die Schultern und schnallte einen Degen um. In dieser Verkleidung entkam sie nach Blackwall, wo ein französisches Schiff auf sie wartete. Zur selben Zeit hatte Lord Seymour seine Flucht vom Tower bewerkstelligt. Ein Zufall verhinderte ihr Zusammentreffen, und Arabellas ungeduldige Begleiter verlangten trotz ihres Einspruches, daß man den Augenblick benutzen und fortsegeln solle. Als Seymour am nächsten Tag ankam, erfuhr er zu seiner Bestürzung, daß das Schiff schon fort war, doch erreichte er es, daß man ihn nach Ostende übersetzte. Arabella bewog indessen wenige Meilen von Calais den Kapitän ihres Schiffes, einige Stunden anzuhalten, um Seymour Gelegenheit zu geben, das Schiff einzuholen, oder um womöglich Nachricht von ihm zu erhalten. Hier wurde sie von einem englischen Kreuzer überrascht, der von Tower zur Verfolgung der Flüchtlinge ausgesandt war. Sie wurde in den Tower gebracht. Als sie um Gnade bat, antwortete James brutal, sie habe von der verbotenen Frucht gekostet und müsse nun ihren Ungehorsam büßen. Aus Verzweiflung verlor sie den Verstand und starb nach vierjähriger Gefangenschaft im Elende. Erst nach ihrem Tode erhielt ihr Mann die Erlaubnis, nach England zurückzukehren.

VI.

Während all dies geschah, war Robert Carr Englands wirklicher Regent. Er war der erklärte Günstling; jedes Gesuch wurde an ihn gerichtet, jede Belohnung kam von ihm. Nach dem Tode des Grafen von Dunbar wurde er der Chef des geheimen Rates des Königs (the Cabinet of his secret Counsels) und wurde zum Lord High Treasurer von Schottland ernannt, was in seinem Vaterlande Glanz über ihn verbreitete. Dann wurde er Baron von Brandspech und, wie schon erwähnt, Viscount von Rochester und bald darauf Ritter vom Hosenbandorden. Er stieß bei Hofe auf keinen entschiedenen Widerstand außer bei dem Prinzen Heinrich, dem Liebling der Nation, der seine anmaßende Haltung nicht leiden konnte und außerdem eine Zeitlang sein Mitbewerber um die Gunst einer schönen und gefährlichen Frau war. Nach dem Tode des Prinzen war Rochester allmächtiger als je. Als Principal Secretary empfing er die königliche Post und ant-

wortete oftmals ohne den König oder den Rat zu befragen; falls der König die wahre Sachlage gekannt hat, so hatte seine Liebe ein solches Vertrauen zu seinem Günstling hervorgerufen, daß er alles billigte. 1613 erhielt Carr einen neuen Namen, indem der Viscount von Rochester zum Grafen von Somerset befördert wurde, und endlich ernannte der König ihn 1614 zum Lord Oberkammerherrn, „weil er ihn mehr liebe als irgend einen Mann auf Erden" (because he loved him better than all men living). Zeitweilig wurde es ihm außerdem übertragen, das Amt des Lord Siegelbewahrers und des Befehlshabers über die fünf Häfen (Warden of the Cinque Ports), d. h. der Frankreich gegenüber liegenden Häfen, zu verwalten.

Von dieser Höhe stürzte er plötzlich herab, und die Umstände, die seinen Fall hervorriefen, bilden vielleicht die in psychologischer Beziehung interessanteste Episode von James Regierungszeit, wie denn auch nichts einen tieferen Eindruck auf die Gemüter der Zeitgenossen machte und einen größeren Raum in ihren Briefen und Schriften einnimmt, diesen Briefen, in denen Shakespeares Name nie erwähnt wird, und diesen historisch-polemischen Schriften, die sein Dasein nicht zu ahnen scheinen.

Seit seiner Ankunft in England hatte James es als eine Ehrensache betrachtet, die Spaltung und die Feindschaft zwischen den größten Familien auszugleichen. Zu dem Ende wünschte er unter anderm den Sohn und Erben des Grafen Essex mit der Familie zu verbinden, die den Vater ins Verderben gestürzt und in den Tod getrieben hatte, und im Januar 1606 wurde daher der vierzehnjährige Graf von Essex mit der dreizehnjährigen Lady Frances Howard verheiratet, wodurch er mit den mächtigen Familien Howard und Cecil in ein Verwandtschaftsverhältnis trat. Im Januar 1605 (1606) schreibt Mr. Pory an Sir Robert Cotton: „Die Haltung des Bräutigams war so ernsthaft und anmutig, als hätte er das Alter seines Vaters besessen."

Das Kirchenwesen des Zeitalters erlaubte derartige Hochzeiten zwischen Kindern, aber das Schicklichkeitsgefühl bewirkte doch, daß man Braut und Bräutigam augenblicklich voneinander entfernte. Der junge Essex wurde später auf Reisen geschickt, und erst als er über achtzehn Jahre alt war, kehrte er zurück und forderte seine Braut. Er hatte Anlage zur Festigkeit und besaß eine etwas

schwerfällige, unentwegt ruhige Natur; die siebzehnjährige Frances Howard dagegen war stürmisch leidenschaftlicher Gemütsart und hartnäckig in ihren Sympathien wie in ihrem Unwillen. Sie war von einer rohen, habgierigen Mutter schlecht erzogen und durch die Berührung mit dem lasterhaften Hofe früh verdorben worden. Von Anfang an haßte und verabscheute sie ihren jungen Bräutigam und weigerte sich, mit ihm zusammenzuleben, begleitete ihn dann aber, durch ihre Verwandten gezwungen, auf kurze Zeit nach seinem Landgute bei Chartley.

Sie hatte sich indessen die Aufmerksamkeit des Prinzen Heinrich, sowie des Günstlings Rochester in hohem Grade zugezogen, setzte jedoch — wie es in einem Berichte aus damaliger Zeit heißt — bald mehr Hoffnung auf Rochester als auf die ungewisse, aussichtslose Liebe des jungen Prinzen, was ja den Haß zwischen dem Sohn und dem Freunde des Königs nur vermehren konnte. Von dem Augenblicke an, da sie mit all der Leidenschaft ihres Gemütes Rochester gewählt hatte, war ihr ganzes Trachten darauf gerichtet, ehelichen Verkehr zwischen sich und ihrem Gatten zu verhindern, und Rochester ihr einsames Leben beweisen zu können, um die Eifersucht des Liebhabers zu beruhigen.

Zunächst wandte sie sich an eine Frau Turner, die Witwe eines Arztes, die nach einem ausschweifenden Leben als „kluge Frau" Geschäfte machte, und ersuchte sie um Mittel, die bei Lord Essex geschlechtliche Ohnmacht hervorrufen könnten. Diese gab sie ihm ein, als sie aber nicht die gewünschte Wirkung taten, sandte sie der Frau Turner folgenden, unter dem späteren Prozeß vorgelegten Brief, den Fulk Greville veröffentlicht hat:

Süße Turner! Wie du es bisher warst, so bist du auch noch jetzt all meine Hoffnung auf etwas Gutes in dieser Welt. My Lord ist so frisch und gesund wie je und hat sich bei meinem Bruder Howard über mich beklagt ... Das macht mich verrückt, da ich von allen Männern am meisten vor ihm Ekel empfinde, weil er das einzige Hindernis ist, daß ich dessen, den ich liebe, froh werden kann.*)

*) Sweet Turner, as thou hast been hitherto, so art thou all my hopes of good in this world: My Lord is lusty as ever he was and hath complained to my brother Howard, that bee hath not layne with mee, nor used mee as his wife. This makes mee mad, since of all men I loath him, because he is the only obstacle and hinderance, that I shall never enjoy him, whom I love.

Als der Graf sich zum zweiten Male beklagte, wandten die beiden Frauen sich in Gemeinschaft an Doktor Forman, einen in jenen Tagen angesehenen Zauberer und Quacksalber, dessen Verzeichnis über Schauspiele früher erwähnt wurde (siehe 2. Teil, S. 235), und baten ihn um Mittel, die bei dem Grafen Unwillen gegen seine Gattin (frigidity quoad hanc) erzeugen könnten. Er war bereit, führte mit Wachspuppen verschiedene Kunstgriffe aus usw. Als dies nicht auf Essex wirkte, sandte Lady Frances dem Zauberer folgenden Brief:

Süßer Vater! Obgleich ich Euch immer bereit gefunden habe, mir beizustehen, muß ich doch noch einmal Eure Hilfe in Anspruch nehmen, weshalb ich Euch bitte, daran zu denken, daß Ihr die Türen verschlossen haltet, und daß Ihr den Lord [Rochester] bei mir zurückhaltet und mir seine Liebe bewahrt; ich habe keinen Grund zu anderem als Vertrauen gegen Euch zu hegen, obgleich alle Welt wider mich ist; doch der Himmel verläßt mich nicht; viele Plagen habe ich zu erdulden, den Murrsinn meines Gatten, die Widerspenstigkeit meiner Feinde und die Vernichtung meines Lebensschicksals, es sei denn, daß Ihr durch Eure Weisheit mich mitten aus dieser Wildnis führt, weswegen ich Euch um Gotteswillen anflehe. Von Chartley.

Eure Euch innig liebende Tochter

Francis Essex.*)

Anfangs 1613 geschah es nun, daß ein Frauenzimmer namens Mary Woods Lady Essex eines Bestechungsversuches bezichtete, damit sie den Grafen durch Gift aus dem Wege schaffe. Die Sache blieb jedoch ohne Folgen, und gleich darauf schöpfte Lady Essex neue Hoffnung; seit der Heimkehr ihres Mannes aus dem Auslande waren nunmehr drei Jahre verstrichen, und wenn es ihr

*) Sweet Father, although I have found you ready at all times to further mee, yet must I still crave your helpe, wherefore I beseech you to remember, that you keepe the doores close, and that you still retaine the Lord with mee and his affection towards mee; I have no cause but to be confident in you, although the world be against mee; yet heaven failes mee not; many are the troubles I sustaine, the doggednesse of my Lord, the crossenesse of my enemies, and the subversion of my fortunes, unlesse you by your wisdome doe deliver mee out of the midst of this wildernesse, which I entreat for Gods sake. From Chartley.

Your affectionate loving daughter

Francis Essex.

gelang, das Gericht zu überzeugen, daß ihre Ehe noch nicht vollzogen worden sei, so war eine Möglichkeit vorhanden, daß diese für ungültig erklärt werde. Sie gewann ihren Vater und ihren ganz gewissenlosen Oheim, den mächtigen Lord Northampton für ihre Zwecke und bewog letzteren — der in ihrer Geschichte eine ähnliche Rolle spielt wie Pandar in Troilus und Cressida — dem Könige das Verhältnis so zu schildern, daß Essex ohnmächtig sei, und daß sie, so lange sie auch verheiratet gewesen, keine Freude davon gehabt habe, Weib oder Gattin zu sein. Da der König Rochester stets in gleich hohem Grade liebte und ein Vergnügen daran fand, das Glück derer, die er liebte, voll zu machen, so lieh er den Fürsprechern der Lady Frances ein williges Ohr. Diese nahmen sich der Sache um so wärmer an, je mehr es ihnen klar wurde, wie vorteilhaft eine Familienverbindung mit Rochester, der bisher ihr Widersacher gewesen war, ihren Plänen sein konnte. Und bei einer Zusammenkunft der beiderseitigen Freunde der Eheleute — der Grafen von Northampton und Suffolk für Lady Essex und des Grafen von Southampton und des Lord Knollys für Essex — wurde die Angelegenheit geordnet. Essex weigerte sich auf das Bestimmteste, eine Erklärung abzugeben, die ihm bei einer neuen Eheschließung hinderlich sein würde; dagegen räumte er ein, daß er außer stande sei, der Gatte dieser bestimmten Dame zu sein. Es wurde nun eine Kommission von Geistlichen und Juristen niedergesetzt, um die Sache zu untersuchen.

Diese erwählte einen Ausschuß von sechs Hebammen und zehn gottesfürchtigen, adeligen Matronen, die Kinder geboren hatten, um zu untersuchen, ob Lady Frances als Weib normal, und ferner ob sie, wie sie behauptete, Jungfrau sei. Die Schamhaftigkeit der Lady war so groß, daß sie es zur Bedingung machte, ihr Gesicht solle während der Untersuchung mit einem Schleier bedeckt sein, was selbstverständlich zu dem Gerüchte Veranlassung gab, daß eine andere Dame untergeschoben worden sei. Die Untersuchung, die für die Klägerin nach Wunsch ausfiel, überzeugte schwerlich andere als die, welche sie vornahmen, und gab Veranlassung zu sehr viel grobkörnigem Witz.

Mit nicht geringer Frechheit ließ Lady Essex durch ihren Advokaten vor der Kommission behaupten, daß der Graf durch Zauberei seiner Manneskraft beraubt sei, obgleich sie sich wohl

hütete, auf sich selbst oder Dr. Forman als Urheber dieser Zauberei hinzudeuten; verschiedene Mitglieder der Kommission waren von vornherein bereit, die Ehe für eine Nullität zu erklären; ihnen kam es nur darauf an, den Wünschen des Königs und seines Günstlings entgegenzukommen; aber der Erzbischof Abbot, ein unabhängiger Mann, betrachtete es fürs erste als ganz unwahrscheinlich, daß Zauberei die angegebene Wirkung haben könne, und meinte sodann, daß man, wenn man der Lady entgegenkäme, ein Präzedenz schaffe, dessen jede kinderlose Gattin sich bedienen könne. Die Abstimmung ergab Stimmengleichheit, und Abbot bat daher den König, seinen Austritt zu erlauben; James ernannte jedoch statt dessen zwei neue Mitglieder, zwei Bischöfe, und so wurde die Ehe mit sieben Stimmen gegen fünf für eine Nullität erklärt. Infolgedessen war Abbot eine Zeitlang der populärste Mann in England, während Bischof Neile, der schon früher verachtet war, es in noch höherem Grade wurde, und Bischof Bilson von Winchester, den man für besser gehalten hatte, der Verachtung und der Lächerlichkeit anheimfiel. Als der König ihn belohnte, indem er seinem Sohne den Rittertitel verlieh, so erhielt dieser in ganz Großbritannien den Spitznamen Sir Nullity Bilson.

Während seiner ganzen Karriere und jetzt während seines Verhältnisses zu Lady Essex hatte Rochester in einem jungen Manne Namens Overbury einen Vertrauten und einen tüchtigen Ratgeber gehabt. Dieser, der Rochester bei der Abfassung seiner Liebesbriefe an Lady Frances geholfen hatte und von den heimlichen Zusammenkünften der Liebenden in Paternoster Row, Hammersmith usw., die er selbst geordnet hatte, allzu gut Bescheid wußte, begann nun, da er einsah, daß Rochester das Verhältnis in eine Ehe ausmünden lassen wolle, von einer solchen leidenschaftlich abzuraten, wahrscheinlich weil er, der es mit der Familie Howard verdorben hatte, durch diese Verbindung seine Existenz bedroht sah. Er war daran gewohnt, daß sein Herr sich in allen Dingen nach seinem Rate richtete, und wurde Rochester nun so lästig, daß dieser beschloß, sich seiner glimpflich oder mit Gewalt zu entledigen. Zu dem Ende gab man dem Könige zu verstehen, es heiße, Seine Majestät lasse sich von Rochester leiten, aber Rochester werde wieder von Overbury beherrscht; um ihn auf eine ehrenvolle Weise los zu werden, bot James ihm einen Gesandt-

schaftsposten im Auslande an. Doch Overbury, der einsah, daß dies eine mildere Form von Verbannung war, und dessen Ehrgeiz ihn an England knüpfte, suchte zuerst vergebens sich dieser Ehre zu entziehen und schlug sie dann geradezu aus. James faßte dies als einen Bruch des Untertanengehorsams auf und ließ, auf den Rat seines Günstlings, Overbury zur Strafe verhaften und in den Tower setzen. Dies geschah nach einer Beratung zwischen Rochester und Nordhampton, die beide gleich eifrig waren, ihn wenigstens so lange, bis die Hochzeit zustande gekommen war, auf die Seite zu schaffen. Rochester spielte ein doppeltes Spiel, indem er stets den Gefangenen im Tower wissen ließ, daß er aus allen Kräften für seine Freigebung wirke, und ihm Ratschläge erteilte, wie er sich verhalten solle, während er gleichzeitig seinen ganzen Einfluß anwandte, ihn dort zurückzuhalten, wo er war. Es kam für ihn darauf an, Overbury vorzugaukeln, daß dieser ihm fortwährend Dank schulde; denn anderenfalls lief er Gefahr, daß Overbury, wenn er eines schönen Tages freigelassen würde, alles das verriet, von dem es Rochester angelegen sein mußte, daß es nie genannt werde.

Es war sofort der Befehl erlassen worden, daß Overbury mit niemandem außerhalb des Gefängnisses in Verbindung treten dürfe, ein Befehl, dessen Ursache selbstverständlich ist. Als aber der Kommandant des Tower (the lieutenant of the tower) Sir William Waad, der ein ehrenhafter Mann war, dies so buchstäblich verstand, daß er auch Rochesters Boten abwies, erhielt er unter irgend einem Vorwande den Abschied und wurde durch den geschmeidigeren Sir Gervase Helwys ersetzt; nun konnte Rochester sich versichert halten, daß seine Briefe und Sendungen Overbury zu Händen kamen.

Lady Frances Essex jedoch, die als Weib nicht für halbe Maßregeln war, wollte sich gründlich und ein für allemal von Overbury befreien und beschloß bei sich, daß er lebendig den Tower nicht mehr verlassen sollte. Zu diesem Ende wandte sie sich wieder an ihre Beraterin, Frau Turner, die ihr auf das Bereitwilligste Auskunft erteilte, welche Art Materialware zur Erreichung ihrer Absicht am zweckdienlichsten seien. Doch es galt ja, sich vor allem des Mannes zu versichern, dessen unmittelbarer Obhut der Gefangene anvertraut war; Lady Frances wandte sich daher an

Sir Thomas Monson, den Waffenmeister des Zeughauses im Tower, und veranlaßte durch seine Vermittelung den Kommandanten, Overburys bisherigen Aufseher zu verabschieden und an seiner Stelle einen gewissen Richard Weston anzustellen, der früher bei Frau Turner in Diensten gestanden hatte und als Liebesbote zwischen der Lady und Rochester benutzt worden war.

Dieser Mann erhielt bald von Frau Turner den Befehl, bei Lady Essex in Whitehall zu erscheinen, und empfing von dieser eine kleine Flasche, deren Inhalt Overbury in seinem Essen eingegeben werden solle, während Weston gleichzeitig ernstlich ermahnt wurde, nicht von der Flüssigkeit zu kosten. Als er mit dem Gifte nach Overburys Gefängnis ging, traf er zufällig Helwys, und da er diesen in das Geheimnis eingeweiht glaubte, so sprach er ohne weiteres mit ihm darüber, wie er dem Gefangenen die Flüssigkeit in seiner Suppe beibringen wolle. Erschrocken überredete Helwys ihn, die Flasche in den Rinnstein zu entleeren, hatte jedoch allzu große Angst vor der mächtigen Familie Howard, um eine Anzeige zu wagen. Weston erzählte dann auf Anstiften Helwys' der Lady Essex, das Gift sei dem Gefangenen eingegeben worden und seine Gesundheit leide darunter. In Wirklichkeit war Overbury im Gefängnis sehr leidend; es griff seine Gesundheit heftig an, daß seine Hoffnung auf Freilassung beständig getäuscht wurde, und er hatte obendrein Rochester — naiv — ersucht, ihm Brechmittel zu senden, damit der König, wenn er erführe, wie krank er sei, zum Mitleide gestimmt würde. Es ist ungewiß, welche Art von Medikamenten Rochester ihm sandte und ob er von dem Tun der Lady Frances irgendwelche Kenntnis gehabt. Es scheint, daß diese selbständig gehandelt habe.

Da Overbury trotz seines fortwährenden Kränkelns am Leben blieb, so setzte die Lady ihre Wirksamkeit fort. Rochester sandte ununterbrochen Torten, Gelees und Wein an Overbury und schmuggelte in den Gerichten seine Briefe an ihn ein. In dies alles mischte Lady Essex Gift und ahnte nicht, daß Helwys, der nun auf seinem Posten war, nichts davon an den Gefangenen gelangen ließ. Lady Essex jedoch, welche die Geduld verlor, sah sich nach einem zuverlässigeren Mittel um, da diese vergifteten Speisen mit so irritierender und erstaunlicher Langsamkeit wirkten. Sie brachte in Erfahrung, daß während der Abwesenheit des Arztes

ein französischer Apotheker den Kranken behandelte, und bestach nun einen Apothekerlehrling, Overbury ein vergiftetes Klystier beizubringen. Am folgenden Tage starb der Gefangene im Tower. Northampton ließ das Gerücht ausstreuen, Sir Thomas Overbury sei keineswegs streng bewacht worden, sondern habe im Gefängnis ein ausschweifendes Leben geführt, habe sich infolgedessen eine ansteckende Krankheit zugezogen und sei daran gestorben. Das Gerücht wurde geglaubt, erregte aber doch auch Zweifel; Spuren dieses Zweifels finden sich in den Briefen der Zeitgenossen. In einem Briefe von John Chamberlain an Sir Dudley Carleton vom 14. Oktober 1613 heißt es von Overburys Tod: man sage, dieser sei durch „eine Geschlechtskrankheit oder etwas Schlimmeres" (the — or something worse) verursacht worden.

So war denn aus dem Wege, der das glänzende Paar zum Altare führte, das letzte Hindernis fortgeräumt. Lady Frances war glücklich und weit davon entfernt wie Lady Macbeth Gewissensbisse zu empfinden. Der König war voller Rücksicht gegen sie. Damit sie ihren Titel als Gräfin nicht verlieren sollte, wurde Rochester zum Grafen von Somerset ernannt. Die Hochzeit wurde am 26. Dezember 1613 mit außerordentlicher Pracht gefeiert. Die Braut hatte die Dreistigkeit, das aufgelöste Haar über die Schultern herabhängend, als Jungfrau aufzutreten. In einem Briefe von John Chamberlain an Mrs. Alice Carleton vom 30. Dezember 1613 heißt es: „Sie wurde mit aufgelöstem Haar getraut und von ihren Brautführern, einem Herzog von Sachsen, der hier ist, und dem Grafen von Northampton, ihrem Großoheim, in die Kapelle geleitet." Sie wurde in der königlichen Kapelle an derselben Stelle und von demselben Bischofe getraut, wie bei ihrer ersten Hochzeit. Sowohl der König als die Königin und der Erzbischof waren zugegen, sowie der ganze hohe Adel, der sich mit dem König und seinem Günstling gut stehen wollte; niemand machte eine Ausnahme; und alle überbrachten reiche Geschenke. Auch Gondomar verstand es, sich dem hoch begünstigten Paare aufmerksam zu erweisen, und sandte einen prachtvollen Schmuck als Hochzeitsgabe. Londons City, die Kaufmannskompagnie der Wagehälse (The Merchant Adventurers), die ostindische Kompagnie, die Zollpächter, alle sandten sie ihre Geschenke aus edlem Metall und von hohem Werte. Ja, in der ersten Hälfte des Januar 1614

strömten noch täglich goldene und silberne Geschenke, sowie Juwelen ein. Bacon, obgleich persönlich kein Bewunderer von Somerset, wollte natürlicherweise nicht zurückstehen. Schon unterm 23. Dezember 1613 heißt es in einem Briefe von John Chamberlain an Sir Dudley Carleton: „Sir Francis Bacon bereitet, um diese Hochzeit zu ehren, ein Maskenspiel vor, das ihm zweitausend Pfund kosten wird, und obschon er Anerbieten wegen Beihilfe vom Unterhause und besonders vom Generalfiskal (Mr. Solicitor) Sir Henry Yelverton, der fünfhundert Pfund beitragen wollte, erhalten hat, so will er doch die Ausgaben allein bestreiten." Wenige Jahre nachher ist es Bacon, der den Prozeß wegen Giftmordes gegen Somerset führt.

Den Tag nach der Hochzeit schickte der König zum Lord Mayor von London und forderte ihn auf, zu Ehren von Lord und Lady Somerset ein Fest zu veranstalten. Der Bürgermeister suchte sich vergebens mit dem Mangel eines hinreichend großen Lokales zu entschuldigen. Der König schlug ihm selbst eins vor, und so wurde denn beschlossen, daß die Gäste sich in Prozession von Westminster zur City begeben sollten, die Herren zu Pferde und die Damen zu Wagen. Die Braut fand ihren Wagen zu diesem Feste schön genug; doch als sie mit ihren Pferden nicht zufrieden war und Lord Winwood bitten ließ, ihr die seinigen zu leihen, so antwortete dieser, für eine so hohe Dame zieme es sich nicht, etwas Geliehenes zu benutzen, er bäte sie daher, die Pferde als Geschenk anzunehmen.

Macaulay hat diesen Hof mit dem Hofe Neros verglichen. Swinburne hat, um bei dem Vergleiche zu bleiben, über diese Festlichkeiten geäußert, hier sei die Hochzeit zwischen Sporus und Locusta gefeiert worden. Wie Bacon diese Hochzeit verherrlichte, so besang Chapman sie. Er hatte schon zwei der Huldigungssonette, welche die letzten Gesänge seiner Übersetzung der Iliade begleiteten, an den Viscount Rochester gerichtet mit ganz überspannten Lobpreisungen über dessen heroische Tugenden. Nun schrieb er zur Verherrlichung der Hochzeit seine Andromeda liberata und, da man ihn dieserhalb angriff, die äußerst naive Verteidigung: A Justification of Perseus and Andromeda.

Das Zusammenleben mit Lady Frances konnte keinen günstigen Einfluß auf den Charakter des Grafen Somerset ausüben. Nichts

war ihm zu kostbar. Er führte neue Moden ein, um seinem Herrn, sowie seiner Dame zu gefallen, und damit die Gunst, in der er stand, immer augenscheinlicher würde. Der naiv moralisierende, damalige Geschichtschreiber Wilson führt bittere Klage über sein Auftreten mit lockigem, gekräuseltem, duftendem Haar, glattrasierter Haut, entblößtem Hals, gelben Bändern an dem Rock usw. Er hatte es jetzt nicht mehr nötig, den König um Ländereien oder Geld anzugehen. Die Untertanen versorgten ihn reichlich. Jeder Bittsteller zahlte Tribut an Somerset. Wieviel er auf diese Weise einnahm, ist nicht zu berechnen, aber er gab jährlich nicht weniger als neunzigtausend Pfund aus (nach dem Maßstab unserer Zeit ungefähr neun Millionen Mark). Es muß zu seinen Gunsten erwähnt werden, daß er nicht wie die späteren Günstlinge des Königs das Gesetz zu umgehen suchte, und daß er ab und zu Edelmut zeigte; aber die Ansprüche, die von seinen Verwandten, den Howards, an ihn gestellt wurden, ruinierten ihn. Die hervorragendsten Mitglieder des Rates, unter ihnen Shakespeares Gönner Pembroke, sahen mit Unwillen, daß er, der Emporkömmling, den König für ihre Nebenbuhler stimmte.

1614 tauchte dann der nächste Günstling auf. Es war dies ein junger, sehr schöner, sehr kräftiger und lebhafter Mann, namens George Villiers. Er wurde Schritt für Schritt befördert, nicht allzu schnell, damit Somerset sich nicht verletzt fühlen sollte. Aber die Anwesenheit dieses Mannes bei Hofe war Somerset unangenehm, und er suchte ihn daher bei jeder Gelegenheit zu demütigen, behandelte ihn mit kalter Unverschämtheit und ließ sich bald von seiner Hitzigkeit und seinen Allmachtgewohnheiten dazu verleiten, James auf eine ähnlich überlegene Weise zu behandeln. Der König verwies ihm sein Auftreten, und es kam zwischen ihnen zu einer Versöhnung; aber wie bedroht, besonders von den Villiers' Beförderung eifrig betreibenden Feinden, Somerset sich fühlte, und wie weit er davon entfernt war, sich keiner Schuld bewußt zu sein, ergibt sich daraus, daß er den König anging, ihm einen allgemeinen Pardon auszustellen (wie Wolsey ihn seiner Zeit von Heinrich VIII. erhalten hatte), der für alle erdenklichen Übertretungen Vergebung enthielte, unter andern für Mord — wie er vorgab, für den Fall, daß seine Feinde nach dem Tode des Königs versuchen sollten, ihn mit ungerechten und falschen Anklagen zu verfolgen. Der König

war dazu bereit, aber Lord Ellesmere weigerte sich, die Urkunde mit dem großen Siegel zu versehen. Vergebens fuhr der König ihn zornig an. Er warf sich auf die Knie, drückte aber das Siegel nicht auf.

Kurz darauf hätte Somerset den vollständigen Sündenerlaß, den er sich hatte sichern wollen, nötig gehabt. Jener Apothekerlehrling, der Overbury ermordet hatte, wurde in Vlissingen ernstlich krank und erleichterte sein beschwertes Gewissen, indem er Lord Winwood schriftlich den Mord gestand. Helwys wurde verhört, dann Weston, und bald waren die Namen von Lord und Lady Somerset in die Sache verwickelt. Sobald Somerset erfuhr, daß man Verdacht auf ihn geworfen habe, verließ er den König, mit dem er sich in Royston aufhielt, und reiste nach London, um sich zu rechtfertigen. Der König war zu diesem Zeitpunkte seines früheren Günstlings gründlich überdrüssig und ganz erfüllt von dem neuen. Um eine Vorstellung von der Verstellungskunst des Königs zu liefern, schildert Arthur Weldon (Court of King James, Seite 102) als Augenzeuge, wie der König von Somerset Abschied nahm: „Als der Graf seine Hand küßte, fiel ihm der König um den Hals, übersabberte seine Wangen und sagte: Um Gottes willen! Wann soll ich dich wiedersehen? Meiner Seel, ich werde weder essen noch schlafen können, bis du wiederkommst . . . Dann legte er die Arme um seinen Hals: Um Gottes willen, gieb deiner Frau diesen Kuß von mir. Auf dieselbe Weise oben auf der Treppe, mitten auf der Treppe und am Fuße der Treppe. Der Graf war jedoch noch nicht in seinem Wagen, als der König sagte: Ich sehe sein Antlitz nie wieder."

Mit den untergeordneten Angeklagten machte man kurzen Prozeß. Weston, Frau Turner, Helwys und der Apotheker Franklin wurden schnell für schuldig erklärt und gehängt.

Als die Gräfin verhaftet wurde, bezeugte sie nur die Unschuld ihres Gatten. Er selbst ging mit dem Hosenbandorden und dem St. Georgsorden um seinen Hals ins Gefängnis. Ehe er zum Verhör kam, drohte er damit, wenn man ihn vor den Richterstuhl zöge, so wolle er Geheimnisse verraten, die eine Anklage gegen den König enthielten — was nach Ausweis von Briefen aus jener Zeit allgemein so aufgefaßt wurde, als habe er auf Befehl des Königs dem Prinzen Heinrich Gift beigebracht. Später ließ er diese

3*

Anklage jedoch fallen und verteidigte sich nicht ohne Würde; er leugnete jegliche Mitschuld an dem Giftmorde. Die Gräfin zeigte sich vor den Schranken weniger sicher. Der Saal war von Zuhörern überfüllt, und unter diesen befand sich der Graf von Essex, der am ersten Tage ihr gegenüber Platz genommen hatte. Als ihr die Anklage vorgelesen wurde, erbleichte sie und zitterte; als Westons Name genannt wurde, verbarg sie ihr Gesicht hinter dem Fächer. Als sie, wie üblich, gefragt wurde, ob sie sich schuldig bekenne, blieb ihr nichts anderes übrig als „ja" zu antworten. Damit war sie zum Tode verurteilt, und auf die Frage, ob sie sonst noch etwas hinzuzufügen hätte, antwortete sie, sie wolle nichts sagen, um ihre Schuld zu verringern, sie bäte aber den König um Begnadigung. Auch Somerset wurde einstimmig für schuldig erklärt.

Der König begnadigte beide; er konnte den Mann nicht gut aufs Schafott bringen, der so lange sein vertrautester Freund gewesen war, auch konnte er die Tochter des Lord Schatzkammerkanzlers nicht gut hinrichten lassen. Aber obgleich Somerset mit großer Festigkeit dabei beharrte, seine Unschuld zu behaupten, so wurde er dennoch wie auch seine Gattin dauernd gefangen gehalten.

In Briefen, die von den Zeitgenossen während des Prozesses geschrieben wurden, ist ebensoviel die Rede von Sir George Villiers wie von Somerset: Er ist einige Zeit unwohl gewesen, und man befürchtete die Pocken; wenn er diese bekommen hätte, so wäre es mit der Neigung des Königs für ihn vorbei gewesen (not without a suspicion of the smallpox, which if it had fallen out, actum erat de amicitia.)*) „Da es glücklich ausgefallen ist, soll er nun zu einem großen Mann, zum Ritter des Hosenbandordens usw. gemacht werden." Er wurde bekanntlich bald Mundschenk, Kammerherr, Oberstallmeister, Marquis von Buckingham, Großsiegelbewahrer und übte noch bis weit in die Regierungszeit Karls I. hinein seinen verderblichen Einfluß aus.

Es ist in hohem Grade bezeichnend für den Charakter von König James, daß er jetzt ebenso eifrig bestrebt war, seinem Lieblinge Villiers Raleighs alte Besitzung, Sherborne, von dem ver-

*) Court and times of James the First I, 399.

hafteten Somerset zu verschaffen, wie er es seiner Zeit gewesen war, Somerset auf Kosten des verhafteten Raleigh damit zu beglücken. Sherborne muß in seiner Vorstellung gleichsam zu einer Art Morgengabe geworden sein, die dem eben in seiner Gunst emporsteigenden Lieblinge zukäme. Man gab Somerset zu verstehen, daß er unter Zurückgabe all seines Eigentums einen vollständigen Pardon erhalten könne, falls er sich durch Abtretung von Sherborne an den allmächtigen Villiers dessen Schutz sichern wolle.

Da er dies hartnäckig abschlug, so mußte er mit seiner Lady volle sechs Jahre im Tower verbringen.*)

VII.

Um ein gesammeltes Bild zu entwerfen, war es nötig, den Gang der Begebenheiten bis zu den Jahren zu verfolgen, da äußere Ergebnisse nicht mehr auf Shakespeares Gemüt einwirken oder doch jedenfalls sein Gemüt nicht mehr befruchten. Er stirbt in dem Jahre, als Lady Arabella im Tower verscheidet und als der Skandal des Somersetprozesses in Vergessenheit zu geraten beginnt. Es ist außerdem eine Unmöglichkeit, den einzelnen, bestimmten Zug anzugeben, der auf sein Seelenleben einen besonderen Eindruck

---

*) Arthur Wilson: The History of Great Britain, being the life and reign of King James the First, 1653. — Sir A. Weldon: A Cat may look upon a King. London 1652. — The author of Memoirs of Sophia Dorothea: The Court and times of James the First, illustrated by authentic letters. 2 vol. London 1848. — Fulk Greville: The five years of King James. — Secret history of the Court of James the First. Edited by Sir Walter Scott. 2 vol. Edinburgh 1811. — An Inquiry into the literary and political character of James the First. By the author of Curiosites of Literature. London 1816. — Samuel R. Gardiner: History of England from the Accession of James I to the outbreak of the civil war. Vol. II. London 1883. — Edmund Gosse: Raleigh. London 1886. — The Court and Character of King James. Written and taken by Sir A. W[eldon], being an eye and ear witnesse. London 1650. — Aulicus Coquinariä: A Vindication in Answer to a Pamphlet entituled The Court and Character of King James. London 1650.

gemacht habe. Was man mit Sicherheit behaupten kann, ist nur, daß die allgemeine Atmosphäre des Zeitalters, der öffentliche Geist, der herrschende Sittlichkeitszustand, wie er hier geschildert ist, in seinem gerade zu dieser Zeit im höchsten Grade empfänglichen und reizbaren Gemüte nicht ohne Zeugnis bleiben konnte. Hat er, wie wir behaupteten, nun eine Periode gehabt, in der seine Schwermut geneigt war, überall das Schlimmste zu sehen, und in der seine Lebenserfahrung einen Hang hatte in Verachtung umzuschlagen; hat er während dieser Jahre eine krankhafte Neigung gehabt, aus allen Pflanzen Gift und aus jeder Beobachtung und jedem Erlebnis Abscheu gegen die Menschen zu saugen, so haben gerade die damaligen gesellschaftlichen Zustände dieser Neigung zur Menschenverachtung die reichlichste Nahrung dargeboten.

In dem rein Äußerlichen kann Shakespeares Leben zu diesem Zeitpunkte keinerlei Wendepunkte aufzuweisen gehabt haben. Wenn er 1607 im Alter von dreiundvierzig Jahren nach Beendigung der Theatervorstellung nachmittag zwischen fünf und sechs Uhr sich in eines der Themseboote setzte und sich nach dem anderen Ufer hinüberrudern ließ, so suchte er wohl nicht mehr so oft wie in seinen jüngeren Tagen die Taverne auf; er ließ sich nach Hause rudern, wo seine Bücher und seine Arbeit auf ihn warteten. Er las viel, machte sich mit den Erzeugnissen der zeitgenössischen Dichter bekannt, vertiefte sich aufs neue in seinen Plutarch, studierte die alten Werke von Chaucer und Gower, grübelte über die Utopia von Thomas Morus. Er arbeitete wie gewöhnlich viel. Weder die Proben des Vormittags noch die Schauspielerei in den Nachmittagsstunden vermochten ihn zu ermüden; er las alte Theater-Manuskripte, um zu untersuchen, ob er durch neue Behandlung desselben Stoffes etwas daraus machen oder einen Teil davon gebrauchen könnte, und nahm weggelegte Handschriften von sich selber wieder vor und bearbeitete sie aufs neue.

Nebenbei besorgte er seine Geschäfte, erhob die Einnahmen von seinen Häusern in Stratford, trieb ebendaselbst den Zehnten ein, den er ja — nachdem er sieben Jahre für dessen Ankauf zusammen gespart — 1605 käuflich erworben hatte, führte die Prozesse, in die er durch die Übernahme dieser Gerechtsame verwickelt wurde. Er hatte ja nun das Ziel seines Lebens erreicht, insofern Wohlstand sein Ziel war; doch nie war er so traurig gestimmt gewesen

und nie hatte er in einem solchen Grade die Leere des menschlichen Daseins empfunden.

Solange Shakespeare sich ganz jung fühlte, hatten die allgemeinen gesellschaftlichen Zustände, sowie das Wesen und der Wert anderer Menschen ihn notwendigerweise weniger beschäftigt. Falls er als Schauspieler nicht selbst einer geringgeschätzten Kaste angehört und falls er nicht gegen den vorrückenden Puritanismus anzukämpfen gehabt hätte, so würde er mit den Umgebungen, wie sie sich formten, zufrieden gewesen sein. Jetzt sah er schärfer die wahren Umrisse der Zeit und der Welt, die nun einmal die seinige geworden war, und erkannte klarer die ewigen Gebrechlichkeiten der Menschennatur, die zu allen Zeiten nur auf ein günstiges Klima warten, um sich zu entfalten.

Die letzte Arbeit, die er auf seinem Tische fertig liegen gehabt, war Antonius und Kleopatra. In diesem Werke hatte er eben seinem Eindruck von dem Weltuntergange zum zweiten Male dramatische Form verliehen.

Gab es nun ein Seitenstück zu diesem Krieg um den Orient, der ja in Wirklichkeit ein Krieg um Kleopatras willen war — ein Krieg durch alle Mittelmeerländer geführt um den Besitz eines leichtfertigen Weibes? Ja, es gab ein solches. Da war ja jener berühmteste aller Kriege in der Welt, der alte trojanische Krieg, durch die Entführung Helenas veranlaßt, von einem „Hahnrei" ins Werk gesetzt, wegen einer „Dirne" ausgekämpft — Ausdrücke, die er recht bald einen schimpfenden Buffo, den er benutzt, sozusagen in seinem eigenen Namen gebrauchen läßt. Hier war Stoff zu einer Tragikomödie recht bitterer Art.

Von den Kinderjahren an hatte man ihm und allen andern von der Herrlichkeit und dem Ruhm dieser Begebenheit die Ohren voll geschwatzt. Alle darin auftretenden Personen waren Mustergestalten an Heldenmut, Großmut, Weisheit, Ehrwürdigkeit, Freundschaft und Treue — als ob es Derartiges gäbe! Zum erstenmal in seinem Leben verspürte er einen Drang so recht nach Herzenslust zu verzerren, sein Etsch! zu rufen, die Kehrseite zu zeigen — die Wahrheitsseite!

Menelaus und Helena, welch ein komisches Paar! Himmel und Erde setzt dieser elende Hornochse in Bewegung, Tausende von Menschen läßt er schlachten, bloß um seine havarierte Schöne

wiederzubekommen.*) Aber Menelaus stand ihm für seine Satire zu niedrig; niemals hatte er selbst empfunden wie jener. Es würde ihm auch kein Vergnügen gemacht haben, ein Weib zu zeichnen, das wie Helena ganz einfach einen Mann wegen eines anderen, einen Gatten wegen eines Liebhabers verlassen hatte; es lag ja nichts von der Doppeltheit des eigentlich Weiblichen darin. Die Bewegung vom einen zum andern, die hier allein interessieren konnte, war ja in diesem Falle zu Ende und vorbei; das Schicksal Helenas war entschieden, ehe der Krieg begann; es war kein Spiel, keine innere Mannigfaltigkeit in ihrer Gestalt, kein Drama in dem Verhältnisse zwischen ihr, die in Troja lebte, und Menelaus, der vor den Toren stand.

Aber es gab in jener alten Geschichte von Troja, wie sie ihm die Sage und mittelalterliche Volksbücher überliefert hatten, gleichsam eine Reduktion, eine Darstellung in verjüngtem Maßstabe, von dem Grundverhältnisse, um das sich das Ganze drehte; da war ja Cressida, die verjüngte Helena, und Troilus, der Thor, der sie liebte und von ihr im Stiche gelassen wurde, und um sie her alle die anderen Musterbilder an Feinheit, Weisheit und Kraft, der hochehrwürdige alte Schwätzer Nestor und der verschmitzte Fuchs Ulysses usw. Hier war etwas, das ihn zur Darstellung anreizte. Hier waren Verhältnisse und Zusammenstöße, die ihn produktiv machten.

Shakespeare hatte kein Interesse daran, den siegreichen bellâtre Prinz Paris zu zeichnen; er hatte selbst nie empfunden wie jener, wie er auch die Gefühle des Menelaus nie geteilt hatte. Dagegen hatte er das eine Mal über das andere empfunden wie Troilus, die gute Haut, der ehrliche Tropf, der unschuldig genug war, an weibliche Beständigkeit in der Liebe zu glauben. Und er kannte nur zu gut, nur zu gut, Lady Cressida mit dem anmutigen Wesen, dem leichten Witz, dem warmen Blut, welche die Sprache

*) In derselben Stimmung hat ein paar Jahrhunderte später Heine sich in der Strophe Luft gemacht:

O, König Wiswamitra,
O, welch ein Ochs bist du,
Daß du so viel kämpfest und büßest,
Und alles für eine Kuh!

der echten Leidenschaft und (für ein nicht allzu scharfes Ohr) auch der echten Schamhaftigkeit spricht, sie, die lieber begehrt werden als gestehen, lieber geliebt werden, als lieben will, die mit einem sterbenden Nein auf den Lippen Ja sagt und bei dem geringsten Zweifel an ihrem Wert und ihrer Treue auflodert. Nicht daß sie falsch wäre — o nein; falsch, wie falsch? Wir glauben an sie, wie ihr Liebhaber an sie glaubt, und wie sie selbst an sich glaubt — bis sie ihn verläßt, um in das Lager der Griechen zu ziehen, und ihm kaum den Rücken gewandt hat, als ihr der Unfall widerfährt, ihr Herz an den ersten, der ihr begegnet, zu verlieren, und sie das Unglück hat, bei der ersten Probe, auf die ihre Beständigkeit und Treue gestellt wird, dem Versucher nachzugeben und den Liebenden im Stiche zu lassen.

Sein ganzes Leben hindurch hatten diese beiden Gestalten seine Phantasie beschäftigt. Schon in seiner Lucretia hatte er neben Hektor unter den trojanischen Helden Troilus genannt. Im fünften Aufzuge des Kaufmanns hatte er seinen Lorenzo sagen lassen:

In solcher Nacht
Erstieg wohl Troilus die Mauern Trojas,
Die Seele zu den Griechenzelten seufzend,
Wo Cressida die Nacht lag.

In Heinrich V. (II, 1) hatte er den Komiker Pistol Dortchen Lakenreißer zu Cressidas Gezücht rechnen lassen, doch nur um Dortchen durch den Vergleich mit der weltberühmten Anmut des trojanischen Mädchens doppelt lächerlich zu machen. In Viel Lärm um Nichts hatte er seinen Benedikt (V, 2) sagen lassen: „Troilus, der zuerst Kuppler gebrauchte"; in Wie es euch gefällt (IV, 1) hatte er seine Rosalinde mit ihm Scherz treiben und ihm doch eine gewisse Anerkennung zollen lassen. Wo Rosalinde dagegen Einspruch erhebt, daß jemals irgend jemand vor Liebe gestorben sei, sagt sie nämlich: „Dem Troilus wurde das Gehirn mit einer griechischen Keule zerschmettert; doch tat er, was er konnte, um vorher zu sterben, und er ist eins von den Mustern der Liebe." In Was ihr wollt (III, 1) und in Ende gut, alles gut (II, 1) hatte er den Narren und Lafeu mit dem berüchtigten Eifer des Pandarus, Troilus die ersehnte Schöne zu verschaffen, Scherz treiben lassen.

Langsam, langsam wie die Hamletsage, aber in einem noch viel größeren Zeitraum und viel mehr Bearbeitungen unterworfen, war dieser Stoff Shakespeare entgegengekeimt. Doch in seiner Phantasie hatte die Sache bisher so gelebt, wie sie von seinen Landsleuten, vor allen Dingen von Chaucer behandelt worden war, der (um 1360) in seinem Troilus und Creseide Boccaccios schöne Dichtung Filostrato übersetzt, bearbeitet und erweitert hatte. Aber weder Chaucer noch irgend einer der anderen Engländer, die den Stoff übersetzt oder wiederdargestellt hatten — wie Lydgate, der (1460) Guido delle Columne's Historia Trojana wiedergab, oder Caxton, der (1471) eine Übersetzung von Raoul Le Fèvres Recueil des histoires de Troyes herausgab — hatten hier irgend welchen Stoff zur Satire gefunden. Besonders hatte keiner der früheren Bearbeiter etwas Wesentliches an dem Charakter Cressidas auszusetzen gehabt. Nicht einmal die Dichter. Chaucer stützt sich im wesentlichen auf Boccaccio. Aber dieser, der den Stoff zum erstenmal zu einem dichterischen Ganzen formt, hatte keineswegs die Absicht, seine Heldin Griseida in ein ungünstiges Licht zu stellen. Er will, wie er ausdrücklich erklärt, indem er die Leidenschaft des Troilus für sie schildert, der eigenen Liebe zu seiner Dame (sicherlich der vornehmen Fiammetta) einen dichterischen Ausdruck geben. Allerdings übernahm er von dem alten Trouvère Benoit de St. Maure (Histoire de la guerre de Troie, ungefähr 1160) den Zug, daß Griseida (worin er Benoits Briseida verwandelt), als sie gezwungen wird, in der Gesellschaft des schlimmen Verführers Diomedes Troja zu verlassen, sich allmählich durch seine Nachstellungen gewinnen läßt und ihrem Troilus untreu wird. Allerdings dichtete er auf Grund dieser Untreue eine Stanze über die Veränderlichkeit junger Weiber.*) Es ließ sich ja auch nicht erwarten, daß Boccaccio in platonischer

*) Giovine donna è mobile, é vogliosa
E negli amanti molti, e sua bellezza
Estima più che allo specchio, e pomposa
Ha vanagloria di sua giovinezza;
La qual quanto piacevole e vezzosa
E più, cotanto più seco l'apprezza:
Virtù non sente, nè conoscimento,
Volubil sempre come foglia al vento.

Liebe und frommer Anbetung den Frauen kniend huldigen würde, wie Dante oder Petrarca es getan hatten. Beatrice war ein mystisches, Laura ein irdisches Ideal gewesen. Griseida ist eine junge Dame vom Hofe in Neapel, wie dieser damals war, ein junges, liebenswürdiges und gebrechliches Weib von Fleisch und Blut. Aber eben nur gebrechlich, keineswegs schlecht, nicht einmal gefährlich und durchaus keine Kokette. Boccaccio vergißt niemals, daß die Dichtung seiner Geliebten gewidmet ist und zwar zum Andenken daran, daß auch sie einmal (wie Griseida) von der Stelle, wo sie sich beide aufhielten (nämlich Neapel), nach einem Orte zog, wohin er ihr nicht folgen durfte. Er sagt geradezu, daß er in der Schilderung von den Reizen Griseidas ein Porträt seiner Geliebten gezeichnet habe, warnt jedoch mit geziemendem Takt davor, die Parallele zu weit zu treiben.

Chaucer findet in dem Verhältnis der beiden Liebenden ebensowenig etwas zu verspotten oder geringzuschätzen als Boccaccio. Er will nach besten Kräften ihr Verhältnis so unschuldig und berechtigt wie möglich schildern. Er malt ihre Liebeswonne mit einem naiven und entzückten Verweilen bei Einzelheiten aus, das uns beweist, wie weit er davon entfernt ist, Anstoß daran zu nehmen oder darüber zu satirisieren.*) Ja, er ereifert sich nicht einmal über den Abfall Cressidas von Troilus; sie ist entschuldigt; sie zögert und zittert, ehe sie ihre Schuld begeht; die Untreue wird ja durch die Verhältnisse, durch die überwältigende Macht harter Umstände herbeigeführt.

Bei diesen ausgezeichneten älteren Dichtern findet sich nichts, durchaus nichts, was mit der leidenschaftlichen Hitze, dem Haß, dem Groll, der grenzenlosen Bitterkeit verglichen werden kann, womit Shakespeare nun seine Cressida darstellt und verfolgt — einer Gemütsstimmung, die um so auffallender ist, da er sie keineswegs als unliebenswürdig, schmutzig, verdorben oder verstockt, ge-

*) Her armes smale her streghte bak and softe
Her sides longe fleshly smothe and white
He gan to stroke; and good thrift bad ful ofte
Her snowish throte her brestes rounde and lite
Thus in this hevene he gan him to delite
And then withal a thousand times her kiste
That what to don for joie unnethe he wiste.

schweige denn als pervers schildert, sondern sie bloß darstellt als seicht, leichtsinnig und leichtfertig, locker und lose, sinnenreizend und gefallsüchtig, klug berechnend und in gedankenloser Lüsternheit kokett.

Im Grunde tut sie wenig, das geeignet wäre, einem strengen Urteil zu unterstehen. Sie ist z. B. nur ein Kind, eine Anfängerin im Vergleich mit Kleopatra, die doch nicht allzu unbarmherzig verurteilt wurde. Aber Shakespeare hat hier alle Umstände so geschärft und zugespitzt, daß Cressida gehässig wird und Unwillen hervorruft. Der Umschlag von Liebe zu Verrat geschieht in Shakespeares Drama mit einer Plötzlichkeit und Hast, wie bei keinem früheren Dichter. Und wo Shakespeare einer Person des Schauspiels das Urteil auf die Lippen legt, das die Zuschauer über Cressida fällen sollen, erstaunt man über die haßerfüllte Bitterkeit, die hier zu Worte kommt. Eine einzelne Stelle ist besonders merkwürdig. Es ist die Szene (IV, 5), wo Cressida, geführt von Diomedes, im griechischen Lager ankommt und von allen Königen der Griechen mit einem Kusse begrüßt wird. Cressida hat zu diesem Zeitpunkt durchaus noch nichts verbrochen. Sie hat aus reiner und heftiger Liebe zu Troilus eine einzige Nacht mit ihm verbracht, wie Julia eine Nacht mit Romeo verbrachte; obendrein von Pandarus überredet, wie Julia von der Amme unterstützt wurde. Nun empfängt und beantwortet sie die Küsse, womit die griechischen Hauptleute sie, die von Troja Entführte, willkommen heißen. Wohl zu verstehen, für die damaligen Schicklichkeitsbegriffe in England lag in einem solchen Willkommsgruße nichts Auffallendes. In William Brenchley Rye's England as seen by foreigners in the days of Elisabeth and James the First finden sich unter der Überschrift England und die Engländer folgende Aufzeichnungen von Samuel Kiechel, Kaufmann aus Ulm (1585): „Wenn ein Fremder als Gast in dem Hause eines Engländers eingeladen ist, wird er von dem Herrn, der Frau oder der Tochter des Hauses empfangen und willkommen geheißen — er hat dann auch ein Recht, sie zu umarmen und zu küssen, was die Gewohnheit des Landes ist, und wenn einer nicht so tut, wird das als Zeugnis von Unwissenheit und schlechter Erziehung betrachtet und ihm zur Last gelegt." Nichtsdestoweniger ruft Ulysses, die überlegene Person des Schauspiels, der auf den ersten Blick alle die

andern durchschaut, aus Veranlassung dieser von Cressida beantworteten Küsse entrüstet aus:

Pfui über sie!
Aug', Wang' und Lippen sind an ihr beredt,
Ihr Fuß selbst spricht; es blickt die Lüsternheit
Aus jedem Glied ihr und Gelenk des Körpers.
O, diese Zungenglatten, immer Will'gen,
Die, eh' sie kommt, der Landung Willkomm bieten
Und weit aufschlagen ihres Sinnes Tafeln
Für jeden Leser, den es kitzelt! Merkt
Als schmutz'ge Beute der Gelegenheit
Sie euch, denn Töchter sind's der Lust.

So will Shakespeare seine Heldin betrachtet haben; dies ist unzweifelhaft sein eigenes, letztes Wort über sie.

Unmittelbar vor ihr hatte er ja Kleopatra gemalt. Wenn man nun in frischer Erinnerung hat, welche Haltung er eben in seinem Drama der ägyptischen Königin gegenüber einnahm, die er doch als die gefährlichste aller gefährlichen Koketten stempeln will, so kann man nicht umhin, über den Abstand, über die Strecke, die er seitdem geistig durchlaufen hat, in Erstaunen zu geraten.

Es lag, wie wir beobachtet haben, von Anfang an ein tiefer, ganz außerordentlicher Hang zur Bewunderung, zu untertäniger Bewunderung kann man sagen, in Shakespeares Gemüt. Ein großer Teil der strömenden Lyrik in seinen Repliken entspringt dieser Quelle. Man gedenke seiner Demut seinen Helden, z. B. Heinrich V. gegenüber, seiner anbetenden Haltung gegenüber dem jungen Freunde in den Sonetten usw. Man findet diesen Drang, der Bewunderung einen lyrisch schwärmerischen Ausdruck zu geben, noch in Antonius und Kleopatra. Shakespeare will für jene zerstörende Versucherin wahrlich keine Propaganda machen, aber mit welchem Schönheitsglanz hat er sie nicht umgeben! Welche Lobsprüche hat er nicht an sie verschwendet! Sie steht da wie in einem Strahlenkranz von Bewunderungsausbrüchen der verschiedensten Persönlichkeiten. Zu dem Zeitpunkte, da Shakespeare diese große Tragödie ersann und niederschrieb, war noch so viel romantische Schwärmerei in ihm übrig, daß es ihm — was er auch immer tat, um Kleopatra mehr herabzusetzen als geschichtlich gerecht — doch natürlich erschien, sie in Schönheit leben und sterben zu lassen. Mag sie immerhin eine Zauberin sein — sie bezaubert.

Welch ein Sphärenunterschied hier! Man kann ihn mit einem Worte bezeichnen: Shakespeare, der ein Frauenverehrer gewesen war, zeigt sich hier als Geringschätzer des Weibes. Stimmungen, die seit seiner frühesten Jugend vergessen schienen, sind aufs neue in ihm aufgekommen, haben hundertfach an Stärke gewonnen, und sein Inneres strömt von Weiberverachtung über.

Was ist ihm geschehen? Und ist ihm überhaupt etwas geschehen? Wohl etwas Neues? An was und an wen hat er gedacht? Sind es neue, frische Erfahrungen, denen er Ausdruck verleiht, oder sind es die alten Erfahrungen, aus der Sonettenzeit, dieselben, die er bei der Ausführung von dem Bilde Kleopatras benutzte, die unter dem ewigen Grübeln über das damals Erlebte vor seinem inneren Auge einen anderen Charakter angenommen haben und im Begriffe sind, sauer oder immer bitterer zu werden, in Fäulnis überzugehen?

Es gibt zwei Typen von Künstlergeistern. Solche, die vieler, bunter Erlebnisse, unaufhörlich wechselnder Modelle bedürfen und jede neu erlebte Begebenheit in dichterischer Gestaltung nacherzeugen. Und solche, die erstaunlich wenige äußere Erlebnisse zu ihrer Befruchtung nötig haben, denen jedoch ein einziges, mit energischer Innigkeit angeeignetes Lebensverhältnis zu einem Reichtum von wechselnden Erzeugnissen und wechselnden Gestalten Stoff liefern kann. Botticelli und Dominichino unter den bildenden Künstlern, Sören Kierkegaard unter den Schriftstellern sind große Beispiele des letzteren Typus.

Zu welcher dieser beiden Grundformen hat Shakespeare gehört? Seine Vielseitigkeit und sein Reichtum sind unzweifelhaft. Alles deutet darauf hin, daß er eine Mannigfaltigkeit von Modellen benutzt hat, wenn auch ganze Gruppen seiner Frauengestalten sich, wie oben angedeutet, öfters auf einen Grundtypus, also wahrscheinlich auf ein einzelnes Modell zurückführen lassen. Man ist, wenn ein einzelnes, bedeutungsvolles Verhältnis aus dem Leben eines Dichters der Welt bekannt geworden ist, leicht geneigt, alles, was in seiner Dichtung überhaupt in Beziehung dazu stehen könnte, auf die dadurch erzeugten Eindrücke zurückzuführen. So wollte in Frankreich die Kritik und die Lesewelt eine Zeitlang hartnäckig Erinnerungen an Alfred de Mussets Erlebnisse mit George Sand in allen seinen Dichtungen wiederfinden, in

denen er tiefer Trauer oder Klagen über Verlassenheit Ausdruck gibt. In seiner Biographie des Bruders hat indessen Paul de Musset klar gestellt, daß Die Dezembernacht, die ein reines Supplement zu dem von George Sand handelnden Gedichte Die Mainacht zu sein scheint, über ganz andere Erinnerungen geschrieben und an eine ganz andere Frau gerichtet ist, und ferner daß die Frauengestalt, die in dem Briefe an Lamartine angeredet wird und in der man seinerzeit allgemein die Persönlichkeit der berühmten Dichterin zu erkennen glaubte, mit dieser nichts zu tun habe.

Es besteht also nicht das geringste Hindernis, daß es, wenn auch die zuletzt genannte Shakespearesche Frauenfigur eine bloße Variante des Kleopatratypus zu sein scheint, neue, sengende Eindrücke von weiblicher Unbeständigkeit und Unwürdigkeit sein können, die in Troilus und Cressida Shakespeares Galle haben überlaufen machen. Wir wissen allzuwenig über das Leben des Dichters, um hierüber eine Meinung aussprechen zu können. Daß frische Erfahrungen, neue Erlebnisse als Erklärungsgrund nicht unbedingt nötig sind, ist alles, was wir sagen können. Es liegt eine schwache Möglichkeit vor, daß der erste Entwurf des Schauspiels aus dem Jahre 1603 stammt, also ungefähr aus einer Zeit, die von der erotischen Krise in Shakespeares Leben nicht sehr entfernt ist, und dann ist es wahrscheinlich, daß wenigstens in diesem ersten Entwurfe die schwarze Dame wieder das Modell war. Doch selbst abgesehen hiervon kann es, wie angedeutet, geschehen, daß ein Ereignis in dem inneren Leben eines schöpferischen Geistes für mehrere Genüge leistet, indem eine Erfahrung, die sich im ersten Augenblicke ganz pathetisch, ja rein elegisch oder tragisch ausnahm, während der beim Genie stattfindenden, reißend schnellen, inneren Entwickelung vollständig ihren Charakter ändert: sie hat ihn in Qualen sich winden machen, sie hat sein Herzblut getrunken; sie hat ihn als einen geschlagenen Mann auf seinem Lebenswege zurückgelassen; er hat sie in ernsthaften und würdigen Formen zu schildern gesucht; dann ist sie ihm selbst plötzlich ganz burlesk vorgekommen; plötzlich hat er in seinem Unglück nicht ein grausames Schicksal, sondern die wohlverdiente Strafe für ungeheuere Dummheit gesehen, und mit bitterem Galgenhumor hat er in einem Hohngelächter Trost gefunden, wie es uns mit

seinen Disharmonien aus Troilus und Cressida so schneidend entgegenschallt.

Es läßt sich denken, daß Shakespeare die Geliebte anfangs bewundert, über ihre Härte und Kälte geklagt, für ihre Finger geschwärmt, ihre Treulosigkeit verwünscht und sich in dem Kummer über die falsche Stellung, in die sie ihn gebracht, dem Wahnsinn nahe gefühlt hat — der Standpunkt der Sonette. Dann hat er, wohl erst nach Verlauf von Jahren, als das Fieber ausgerast hatte, die Erinnerung an die Verzauberung aber noch ebenso lebendig sein Gemüt beschäftigte, die Geliebte als merkwürdige Erscheinung, als Königin und Zigeunerin, anziehend und abstoßend, aufrichtig und falsch, kühn und schwach, eine Sirene und ein Rätsel, zu schildern vermocht — der Standpunkt in Antonius und Kleopatra. Und vielleicht hat er hierauf, als das Leben ihn plötzlich ernüchtert hatte, als er abgekühlt worden war, wie man in dem Eise verhärtender Erfahrungen plötzlich abgekühlt wird, ganz einfach die wahnsinnige, erotische Schwärmerei für einen der Schwärmerei so wenig würdigen Gegenstand — diesen Zustand, der stets mit Selbsttäuschung beginnt, um notwendigerweise mit Täuschung zu enden — als eine Schande und eine ungeheuere Lächerlichkeit empfunden. Und sein Zorn über die vergeudeten Gefühle und die verlorene Zeit und die erlittenen Qualen, über die Erniedrigung, die Demütigung, die Selbstverblendung und den Verrat hat eine endgültige Linderung in dem befreienden Ausrufe gefunden: Welch ein Huhn! — diesem Ausrufe, der den Keim zu Troilus und Cressida enthält.

VIII.

Im vierundzwanzigsten Gesang der Iliade (Vers 257) wird Troilus zum ersten und letzten Mal bei Homer genannt und zwar als ein Sohn des Priamus, den dieser vor dem Zeitpunkt, da die Dichtung beginnt, verloren hat.

Der alte König sagt:

> Ich unseliger Mann! Die tapfersten Söhn' erzeugt' ich
> Weit im Troergebiet, und nun ist keiner mir übrig!
> Mestor, den glücklichen Held, und Troilus, froh des Gespannes,
> Hektor auch . . . .

Dies ist alles, was das große Gedicht des Altertums von dem Königssohn sagt, dessen Ruf im Mittelalter sogar den Ruhm Hektors überstrahlte. Die karge Mitteilung von dem frühen Tode des Troilos setzte die Phantasie in Bewegung. Die tyklischen Dichter erweiterten diese Andeutung und machten Troilos zu einem schönen Jüngling, der durch die Lanze des Achilles fiel. Während der römischen Kaiserzeit, da es üblich geworden war, das römische Imperium von den Trojanern herzuleiten, entstanden erdichtete Schilderungen von dem trojanischen Kriege, die angeblich von Augenzeugen stammen sollten.

Doch eine Darstellung, die für die Auffassung des Mittelalters Bedeutung erhielt und den Homer verdrängte, erschien erst zur Zeit Konstantins des Großen. Es war das nach einem griechischen Original übersetzte Buch eines Dictys Cretensis De bello Trojano. Der Übersetzer, ein gewisser Quintus Septimius, erzählt in seiner Einleitung, daß Dictys, ein Waffengefährte des Idomeneus, dieses Buch auf Befehl seines Fürsten mit phönizischen Buchstaben geschrieben und es mit sich ins Grab genommen habe. Unter Nero habe dann ein Erdbeben das Buch wieder ans Licht gebracht. Der naive Übersetzer glaubt augenscheinlich an die Wahrheit seiner Erzählung.

Nach dem Untergange des weströmischen Reiches, jedoch nicht später als 635, erschien dann eine plattere und dreistere Verfälschung. Als Verfasser wird ein gewisser Dares Phrygius genannt, der dem Hektor mit Rat zur Seite gestanden und vor Homer eine Iliade verfaßt haben soll. Der Titel des Buches ist ebenfalls De bello Trojano, und das Werk soll von dem alten Cornelius Nepos ins Lateinische übertragen worden sein. Dieser habe das griechische Manuskript in Athen gefunden, „wo zu seiner Zeit Homer für halb verrückt galt", weil er Götter und Menschen miteinander habe Krieg führen lassen. Das Buch ist eine elende Kompilation von allerlei Reminiszenzen. Troilus ist hier der wichtigste Held.

Dares wurde indessen die Hauptquelle für alle mittelalterlichen Erzähler, vor allen Dingen für den oben erwähnten Benoit de St. Maure, Hoftrouvère bei König Heinrich II. von England, von dessen Dichtung, die dreißigtausend Verse enthält, bis jetzt nur Bruchstücke gedruckt sind. Als ein echter Trouvère aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts stattet er den antiken Stoff mit pracht-

vollen Beschreibungen von Städten, Palästen und Rüstungen aus. Nach besten Kräften vertieft er sich in das Seelenleben der Helden, und namentlich versieht er den Stoff mit einem Liebesmotiv, das nach dem Geschmacke der damaligen Zeit durchaus nicht fehlen durfte. Briseis, die berühmte Geliebte des Achilles, macht er zur Tochter von Kalchas und, nach dem von Dares gegebenen Beispiel, den Kalchas zum Trojaner; dann läßt er Troilus die Briseis lieben, die in Troja verblieben ist, als ihr Vater zu den Griechen überging. Da Kalchas seine Tochter bei sich zu haben wünscht, wird sie (wie noch bei Shakespeare) gegen den gefangenen Antenor ausgetauscht; schon hier holt Diomedes als Bote der Griechen sie ab, und sie wird ein Opfer seiner Verführungskünste. Eine Menge der in Shakespeares Drama beibehaltenen Züge sind schon von Benoit erfunden: daß Diomedes ein erfahrener Frauenkenner ist, daß Briseis ihm zum Schmuck für seine Lanze ein Stück Zeug schenkt, daß er Troilus vom Pferde stößt und seiner Dame dessen Pferd sendet, daß Troilus empört ist über ihren Treubruch usw.

Von jetzt an kann man verspüren, wie während der ferneren Entwickelung des Stoffes der eine Bearbeiter nach dem andern Züge hinzudichtet, die Shakespeare weiter ausgeführt hat. Guido de Colonna (oder delle Columne), der Richter in Messina, der im Jahre 1287 unter Verschweigung seiner Quelle die Dichtung von Benoit de St. Maure auf barbarisches Latein wiedererzählte, machte Achilles zu einem rohen und blutdürstigen Barbaren.

Boccaccio, der sprechende Namen liebt, und dessen Titel Filostrato „den von Liebe zu Boden Geschlagenen" bedeuten soll, macht Briseida zu Cryseida (so in den alten Ausgaben), damit der Name Die Goldene bedeuten kann, und er dichtet Pandarus (den Allesgebenden) hinzu, der bei ihm der junge Waffengefährte des Troilus und sein Helfer in dem Liebesverhältnisse, der Verwandte Cryseidas, ein durch und durch sympathischer Charakter ist.*)

*) So sagt Troilus zu ihm:

Non m' hai piccola cosa tu donata
Ne me a piccola cosa donata hai,
La vita mia ti fia sempre obbligata
Tu l' hai da morte in via suscitata.

Chaucer ist es, der den Charakter des Pandarus der bedeutenden Veränderung unterwirft, die den Mann zu einer Übergangsfigur, zu dem Pandarus macht, den wir bei Shakespeare finden. Aus dem jungen Freunde des Troilus ist er ein älterer Verwandter von Cresseyde geworden, der zunächst aus Frivolität das Paar zusammenführt. Er ist der Verführer, der die keusche Jungfrau verlockt und Lüge, Betrug und Meineid anwendet, um sie irre zu leiten. Es war indessen nicht Chaucers Absicht, den alten Herrn gehässig zu machen, wie Shakespeare es tut. Seine Rolle ist nicht mit dem cynischen, humorlosen Verweilen bei ekelhafter Gemeinheit behandelt, womit Shakespeare sie ausführt. Im Gegenteil, Chaucer wollte den peinlichen Eindruck abwehren, indem er den schamlosen, alten Burschen zu der lustigen Person seiner Dichtung macht. Er erreichte seine Absicht nicht; seine Leser sahen in Pandarus nur den Kuppler, in dessen Verfahren nur das Kupplerhandwerk, und der Name wurde von nun an zu einem Worte in der englischen Sprache. — Shakespeare zog dann die Gestalt ganz in das unzweideutig Widerliche hinab.*)

Zu den verschiedenen Einzelheiten in seinem Drama hat er noch andere, lateinische, englische und französische Quellen gehabt. Aus den Metamorphosen von Ovid, die er schon aus seiner Schulzeit kannte, übernahm er z. B. die Idee, den Ajax beinahe zu einem Idioten von dünkelhafter Dummheit zu machen. Im dreizehnten Buche der Verwandlungen überhäuft nämlich Ulysses während des Streites um die Waffen des Achilles seinen Nebenbuhler Ajax mit beleidigenden Anzüglichkeiten, die darauf hinauslaufen, ihn als geistesschwach darzustellen.**) In demselben Buche

---

*) Man vergleiche: Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft III, 252 und VI, 169. — Francesco de Sanctis: Historia della letteratura italiana I, 308ff.

**) Huic modo ne prosit, quod, uti est, hebes esse videtur.
Artis opus tantae rudis et sine pectore miles
Indueret?
Ajacis stolidi Danais sollertia prosit
Tu vires sine mente geris, mihi cura futuri.
Tu pugnare potes, pugnandi tempora mecum
Eligit Atrides. Tu tantum corpore prodes.
Met. XIII, 135, 290, 327, 360.

(Vers 233) fand Shakespeare den Namen Thersites und eine Andeutung von seiner Rolle als „Schmäher der Fürsten".

Es ist zweifelhaft, ob Shakespeare das Trojabuch von Lydgate gekannt hat. Die meisten Einzelheiten über die Belagerung Trojas hat er einer alten, aus dem Französischen übersetzten Schrift darüber entnommen, die 1503 von Wynkyn de Worde herausgegeben worden war. Es ist da z. B. an der Stelle, wo die Helden paradieren, von König Neoptolemus die Rede, als ob er nicht der Sohn des Achilles wäre. Dort fand Shakespeare die verdrehten Namen von den sechs Toren Trojas, die dort Dardane, Timbria, Helias, Chetas, Troyen und Antenorides heißen, ferner Hektors Pferd Galathea, den Bogenschützen, der die Griechen herbeiruft, den Bastard Margarelon, die Warnung Kassandras an Hektor, den Zug, daß Cressida einen ihrer Handschuhe verschenkt und die Empfindung des Troilus, daß ein Mann im Kriege nicht barmherzig zu sein brauche, sondern den Sieg erringen müsse, wie er nur könne.*)

Es ist zweifelhaft, ob Shakespeare den älteren, dramatischen Darstellungen des Stoffes, von denen uns nur die Namen überkommen sind, etwas zu verdanken hat. Schon im Jahre 1515 wurde eine Komedy über the storry of Troylus and Pandor vor Heinrich VIII. aufgeführt. Am Neujahrstage 1572 wurde auf dem Schlosse zu Windsor ein Schauspiel über Ajax und Ulisses und 1584 ein anderes über Agamemnon und Ulisses gespielt.**) Aus Henslowes Tagebuch für April und Mai 1599 ersehen wir ferner, daß die Dichter Dekker und Henry Chettle [in seiner drolligen Rechtschreibung Dickers and harey Cheattel] auf seine Aufforderung für die Truppe des Lord Admiral ein Stück Troilus und Cressida [Troyeles and creasseday] schreiben, dessen Titel er im Mai, da er ihnen Geld darauf leiht, in Die Tragödie über Agamemnon verändert. Endlich wird am 7. Februar 1603 ein Stück Troilus and Cresseda, wie es von den Dienern

*) Man vergleiche: Halliwell-Philips: Memoranda on Troilus and Cressida, 1880 (nur in 20 Exemplaren).

**) Ajax and Ulisses shoven on New yeares daie at nighte by the Children of Wynsor. — The history of Agamemnon and Ulisses presented and enacted before her Majestie by the Earle of Oxenford his boyes on St. Johns daie at night at Greenewiche, 1584.

des Lord Kammerherrn [also von Shakespeares Truppe] gespielt wird, in das Buchhändlerregister eingeführt.*) Da in Shakespeares Drama, wie es uns vorliegt, an verschiedenen Stellen Reime im Dialoge vorkommen, und da Einzelheiten in gewissen Partien bezüglich der Versifikation auf einen etwas früheren Zeitpunkt als 1607—1608 hinzudeuten scheinen, so ist eine Möglichkeit vorhanden, daß das so bezeichnete Stück der erste Entwurf Shakespeares gewesen sein kann. Indessen ist eine von Fleay weitläufig dargelegte Theorie, derzufolge drei verschiedene Partien des Stückes in drei verschiedenen Zeiträumen mit einem Zwischenraume von womöglich zwölf bis vierzehn Jahren zwischen den übrigens ganz unzertrennbaren Teilen entstanden sein sollte, als eine Erfindung abzuweisen, die ohne die geringste Ahnung von dem Werden eines Dichterwerkes aufgestellt ist. Und endlich kann, wie es geschehen ist, der Umstand durchaus nicht unberücksichtigt gelassen werden, daß das Stück infolge einer ausdrücklichen Erklärung in der Vorrede zur ältesten Ausgabe von 1609 noch nie gespielt worden war. Zwar war diese Ausgabe, wie beinahe alle derartigen Ausgaben, auf räuberische Weise zustande gebracht; aber der Verfasser der Vorrede konnte schwerlich auf einem Felde lügen, wo ein jeder seine Behauptungen zu kontrollieren vermochte, und er hatte, wohlgemerkt, keinerlei Interesse daran, dies zu tun.

IX.

Wir sind also, wie es scheinen möchte, zu Ende mit den Untersuchungen der literarischen Quellen dieses so wenig verstandenen, mächtigen, sphinxartigen Werkes, bei dem wir verweilen. Es ist jedoch noch eine Grundfrage zu beantworten, die viele Gehirne und Federn beschäftigt hat: Hat Shakespeare Homer lächerlich machen wollen? Hat er Homer überhaupt gekannt?

Der Däne wird durch Troilus und Cressida leicht an den Scherz erinnert, den Holbergs Ulysses von Ithacia mit dem homerischen Stoffe treibt, wie ihm denn auch Ulysses das

*) Entred for his (Master Robertes') copie in full court holden this day to print when he bath gotten sufficient aucthority for yt the booke of Troilus and Cresseda, as yt is acted by my Lord Chamberlen's men.

Shakespearesche Werk ins Gedächtnis zurückruft.*) Das Stück scheint, was den englischen Dichter betrifft, eine Art von Seitenstück zu dem zu sein, was Ulysses für Holberg ist, eine Verspottung der Ungereimtheiten, die gotische und angelsächsische Vernunft (das heißt: Beschränktheit) bei Homer fanden. Es ist und bleibt auffallend, daß Shakespeare ein Schauspiel geschrieben hat, welches, wenn auch mit mancherlei Vorbehalt, als Travestie mit Ulysses von Ithacia zusammen genannt werden kann. Holbergs Standpunkt ist einfach. Es ist der Geschmack des Zeitalters der Aufklärung, die trockene Verständigkeit des Rationalismus, die gegenüber der edlen Naivetät der antiken Zivilisation stutzt und lacht. Aber was hat Shakespeare mit dem Rationalismus zu tun? Sein Zeitalter ist ja eben die Periode der Wiedergeburt für die antike Zivilisation, der Zeitabschnitt, der diese Zivilisation verehrt. Wie kann er sie denn verhöhnen?

Zunächst muß hier ganz im allgemeinen bemerkt werden, daß die Bewegung der Gemüter nach dem griechischen Altertum hin, die Elisabeth dahin gebracht hatte, einen Kommentar zu Plato zu schreiben und Reden von Isokrates, Bücher von Xenophon und Plutarch zu übersetzen, Shakespeare mit seiner mangelhaften Kenntnis des Griechentums notwendigerweise unberührt lassen mußte. Hierzu kam, daß er als Schauspieldichter gegenüber den vielen anderen Dichtern, die wie z. B. Ben Jonson ihren Stolz in Gelehrsamkeit setzten, die volkstümliche Richtung vertrat.

Sodann betrachteten sich, wie zuerst die Römer, hernach Italiener und Franzosen, die Engländer seines Zeitalters als Nachkommen der alten Trojaner, die schon Vergil als echter Römer auf Kosten der Griechen verherrlicht hatte. Die Briten zu Shakespeares Zeit waren stolz auf ihre trojanischen Vorfahren. Es finden sich auch in anderen seiner Dichtungen Spuren, daß er als englischer Patriot in dem alten Kampfe um Ilion die Partei der Trojaner ergriffen hat und also zu einer Mißstimmung gegen die griechischen Heroen geneigt war. Doch alles dies trifft meiner Überzeugung nach nicht den Hauptpunkt. Es ist oben (2. Teil, S. 48) als erwiesen betrachtet worden, daß der Nebenbuhlerdichter, dessen Verhältnis zum Freunde Shakespeares dessen Eifersucht erregte,

*) Siehe oben Gesammelte Schriften II, 153.

Verstimmung, Unwillen und Schwermut bei ihm hervorrief und ihm das Gefühl gab, verschmäht und verdrängt zu sein, kein anderer war als Chapman. Es ist mir nicht unbekannt, was man zu gunsten der Annahme, der betreffende Dichter sei nicht Chapman, sondern Daniel oder sogar Tasso, vorgebracht hat, auch nicht, was Miß Charlotte Stopes und G. A. Leigh aus dieser Veranlassung gegen Minto und Tyler angeführt haben.*) Man hat aber die starken Zeugnisse, die dafür sprechen, daß Chapman und kein anderer der Dichter ist, auf den Shakespeare in den Sonetten 78—86 abzielt, nicht erschüttern können.

Nun hatte Chapman indessen gerade im Jahre 1598 die sieben ersten Bücher seiner Iliade herausgegeben, nämlich die Übersetzung des ersten, zweiten, siebenten, achten, neunten, zehnten und elften Gesanges, die später (1611, also erst zwei Jahre nach dem Erscheinen von Troilus und Cressida) zur ganzen Iliade vervollständigt wurde, worauf die ganze Odyssee folgte.

Den beim Publikum ganz unbekannten Homer in guten, englischen Versen wiederzugeben, war eine Idee und eine Tat, welche die Anerkennung verdiente, die Chapman dafür zu teil wurde; seine Übersetzung gilt, trotz ihrer Mängel, noch heutzutage für die beste in England. Keats hat sie in einem Sonett gerühmt.

In wie großem Ansehen Chapman als Dramatiker bei seinen Berufsgenossen stand, kann man aus John Websters Widmung der Tragödie über Vittoria Accorombona The White Devil aus dem Jahre 1612 ersehen, wo es am Schlusse heißt: „Herabsetzung pflegt mit Unwissenheit in einem Gespann zu gehen. Ich meinerseits habe mich stets über die würdigen Arbeiten anderer Männer gefreut und meine gute Meinung darüber gepflegt, besonders über den volltönenden und hohen Stil Meister Chapmans; über die durchgearbeiteten und verständigen Werke Meister Johnsons [Jonsons]; über die nicht minder würdigen Erzeugnisse der beiden vortrefflichen Meister Beamont [Beaumont] und Fletcher; und endlich (ohne sie jedoch hintansetzen zu wollen, indem ich sie zuletzt nenne) über die ebenso glückliche wie fruchtbare Wirksamkeit der Meister Shakespeare, Dekker und Heywood."

---

*) Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft XXV, S. 196. Westminster Review, February 1897.

Chapman wird also zuerst genannt, Shakespeare dagegen zuletzt mit Unbedeutendheiten wie Dekker und Heywood in einen Topf geworfen.

Nichtsdestoweniger (oder vielleicht gerade deshalb) kann kaum Zweifel darüber herrschen, daß Chapman für Shakespeare eine ganz unausstehliche Persönlichkeit gewesen ist. Niemand war anmaßend wie er und niemand in seinem Stil pedantisch wie er. Seine Gelehrsamkeit machte ihn unbeschreiblich eingebildet, und er war kein Fünkchen weniger eingebildet auf die göttliche Begeisterung, womit er seiner Überzeugung nach als Dichter begnadigt war. Selbst sein eifrigster Bewunderer in der neueren Zeit räumt ein, daß er als Poet sowohl grotesk als auch langweilig ist. Shakespeare hat sicherlich beim Lesen des elenden Abschlusses, den Chapman der vorzüglichen Dichtung Hero und Leander des so früh dahin gerafften und von Shakespeare so bewunderten Marlowe gab, Leiden ausgestanden. Man versuche nur, sich durch die in Prosa geschriebenen Vorworte zu seiner Homerübersetzung hindurch zu arbeiten, die nur wenige Seiten einnehmen. Es ist dies fast unmöglich. Man lese bloß die Widmung der 1598 erschienenen Gesänge: „Dem verehrtesten jetzt lebenden Beispiel von Achilleischen Tugenden, die von dem göttlichen Homer verewigt sind, dem Grafen von Essex, Earl Marshal usw." Diese Seiten mit ihrer verwirrenden Geschwätzigkeit und ihren unmöglichen Bilderklumpen sind unübersetzbar. Und man kann lange suchen, ehe man einen so greulichen Haufen mittelalterlicher Philologie findet, wie sie die beiden Über Homer geschriebenen Seiten enthalten.

Swinburne, der ihn liebt, schreibt über den Stil seiner Dichtungen: „Der Sage nach lernte Demosthenes mit Steinen im Munde sprechen; es ist aber anzunehmen, daß er diese auch zu entbehren lernte, ehe er als Redner öffentlich auftrat. Unser philosophischer Poet dagegen achtet sorgfältig darauf, daß er sich mit den breitesten, unbehauensten und kantigsten aller der vielkantigen Feuersteine, die aus den Minengängen der Sprache herausgehauen werden können, ehe er sich an seine Zuhörer wendet, den Mund füllt, bis die Kinnladen beinahe bersten, und sobald irgend eine umfangreiche Sentenz oder ungeschickte Periode seinen Mund von der ersten Sammlung Barbarismen leer gemacht, hat er nichts Eiligeres zu tun, als ihn aufs neue zu füllen." Das Gleichnis ist treffend wahr.

Dieser unverständliche Stil war es, der den Leserkreis Chapmans so wenig zahlreich bleiben ließ und seine öfters wiederkehrenden Klagen über Geringschätzung und Vernachlässigung veranlaßte. Über diesen Stil scherzend zitiert Swinburne:

> We understand a fury in his words,
> But not his words.

Selbst in seiner tüchtigen Homerübersetzung vermochte er seinen Hang zu Dunkelheit und Nebel, zu gezwungenen und aufgeblähten Ausdrücken nicht abzulegen. Nun weiß indessen jedermann, daß das Dargestellte vom Darsteller eine gewisse Farbe annimmt, selbst wenn das, was er erzeugt, nur eine Wiedergabe ist. Kein Mann in England war weniger hellenisch als Chapman. Man hat treffend über ihn bemerkt, sein Temperament sei mehr isländisch als griechisch gewesen, er handhabe die heiligen Gefäße der Hellenen mit den derben Griffen eines Barbaren, und er leiste, wenn er Homer wiedergeben wolle, nur das Trampeln eines Riesen statt der Schritte eines Gottes (A. C. Swinburne: Essay on Chapman, passim).

Aller menschlichen Wahrscheinlichkeit nach hat der Schmerz, den Shakespeare darüber empfand, daß Chapman ihm von seinem Gönner vorgezogen wurde, im Verein mit der Mißstimmung, die der Hochmut, die Unnatur, die Plumpheit, die Ziererei und Pedanterie des älteren Poeten bei ihm erzeugten, das Seinige dazu beigetragen, ihn zu übermütiger Opposition gegen die obligate Bewunderung der homerischen Welt und ihrer Helden aufzureizen.

Und so ließ er denn seiner bösen und bitteren Laune freien Lauf.

Er berührt die schönsten oder wichtigsten Elemente der Iliade, den Zorn des Achilles, die Freundschaft zwischen Achilles und Patroklos, die Frage, ob Helena den Griechen ausgeliefert werden solle, den Versuch, Achilles zu erneuter Teilnahme am Kampfe zu bewegen, den Abschied zwischen Hektor und Andromache, den Tod Hektors; aber nur um dies alles lächerlich zu machen und es zu besudeln.

Ein wunderlicher Zufall, daß Shakespeare eben jetzt in dem verstimmtesten Zeitraum seines Lebens Hand an diesen Stoff legen sollte. Nirgends erhält man wohl einen tieferen Eindruck der

Roheit und Vergröberung der modernen Welt im Vergleich mit dem Hellenismus, nirgends einen volleren Eindruck von der Barbarei der germanisch-gotischen Stämme im Vergleich mit dem griechischen, als wenn man den größten nordischen Dichter der Renaissance sich an dieser Altertumspoesie vergreifen sieht.

Man erinnere sich z. B. der Freundschaft, wie sie bei Homer geschildert wird, des brüderlichen Verhältnisses zwischen Achilles und Patroklos, bei dem jedoch die höhere Stellung des Helden keinen Augenblick beiseite gesetzt oder vergessen wird, und man sehe, welche Abscheulichkeit Shakespeare unter dem Eindrucke der damaligen Zeitverhältnisse seinen Thersites daraus machen läßt.*) Er läßt den Thersites dieses Verhältnis bespeien, und indem er niemand dagegen protestieren läßt, will er, vor Menschenverachtung schwellend, wie er es nun ist, unzweifelhaft andeuten, daß Thersites recht habe.

Oder man beachte das Verhältnis Helenas. Wie zart, wie griechisch ist es nicht bei Homer behandelt! Kein Schimmer von der dem Menelaos in späteren Zeiten angehefteten Lächerlichkeit — er ist gleich edel, wenn seine Gattin ihm auch entführt worden ist, gleich würdig, gleich „gotterzogen", derselbe „gewaltige Herr". Keinerlei Hohn über Helena; nur Bewunderung für ihre unbeschreibliche Schönheit, nach der selbst die Greise auf den Mauern

*) Patroklus

Kein Wort mehr, Thersites; still!

Thersites

Ich werde still sein, wenn Achills Hündin es mich heißt, wirklich? (II, 1.)

Thersites

Ich bitt' dich, schweig, Knabe; ich profitiere nichts durch dein Geplapper; man hält dich für Achills Mannsburschen.

Patroklus

Mannsbursche? Du Schurke! Was ist das?

Thersites

Ei nun, seine männliche Hure. Nun die zersetzende Seuche des Südens, Bauchgrimmen, Bruch, Husten, ganze Ladungen von Nierengriese, Rückenlähmungen, kalte Schlagflüsse, Augenwören, Leberfäule, Lungenbräune, Eitergeschwüre, Lendenlähmung, Kalköfen in der Hand, unheilbarer Knochenfraß und das runzlichte Freilehen des Aussatzes treffe immer und immer wieder solche naturwidrigen Ungeheuer! (V, 1.)

die Köpfe drehen: Mitgefühl mit ihrem Schicksal, Teilnahme an ihrer Trauer. Und nun hier, wo Menelaus als unglücklicher Ehemann fortwährend als Zielscheibe dient, diese unendlich wiederholten, guten und weniger guten Witze über sein Los; dieses Barbarengelächter über Helena als unkeusch.

Die meisten dieser Witze legt Shakespeare dem Thersites in den Mund. Seinen Namen fand er bei Ovid; doch seine ganze Charakteristik und eine Probe seines Auftretens fand er bei Homer in einem der von Chapman übersetzten Gesänge (II, 211—277). Es heißt hier unter anderm:

> Alles saß nun ruhig, umher auf den Sitzen sich haltend!
> Nur Thersites erhob sein zügelloses Geschrei noch:
> Dessen Herz mit vielen und törichten Worten erfüllt war,
> Immer verkehrt, nicht der Ordnung gemäß, mit den Fürsten zu hadern,
> Wo ihm nur etwas erschien, das lächerlich vor den Argeiern
> Wäre. Der häßlichste Mann vor Ilios war er gekommen:
> Schielend war er, und lahm am anderen Fuß; und die Schultern
> Höckerig, gegen die Brust ihm geengt; und oben erhub sich
> Spitz sein Haupt, auf dem Scheitel mit dünner Wolle besäet.
> Widerlich war er vor allen des Peleus Sohn und Odysseus;
> Denn sie lästert er stets. Doch jetzt Agamemnon dem Herrscher
> Kreischt er hell entgegen mit Schmähungen. Rings die Achaier
> Zürnten ihm heftig empört . . . .

Der Beweggrund, den man hauptsächlich dafür angeführt hat, daß Shakespeare diese Stelle bei Homer gar nicht gekannt oder sie zur Ausformung der Gestalt des Thersites nicht verwendet habe, ist belanglos. Man hat es unfaßbar genannt, daß er dann die berühmte Stelle nicht benutzt habe, wo Odysseus den Thersites prügelt — er, der alles Verwendbare so gut zu benutzen verstand; er bringt Odysseus nicht einmal mit Thersites in Verbindung. In Wirklichkeit hat er die Szene, obendrein sehr witzig, benutzt. Er läßt nur Ajax den Prügler sein (II, 1) und legt Thersites die herrlichen Worte in den Mund (II, 3): „Er schlägt mich, und ich schimpfe ihn. O, würdige Genugtuung! Ich wollt', es wäre umgekehrt: ich könnt ihn schlagen, und er schimpfte mich."

Augenscheinlich ist das Bild des witzigen, boshaften Lästerers zündend in Shakespeares Seele eingeschlagen, und er hat — vielleicht nach dem Vorgang der oben erwähnten, früheren Schauspiele — ihn in einen Clown verwandelt und hat ihn, wie so oft

in seinen anderen Schauspielen den Narren, als einen die Handlung begleitenden Chor Dienste leisten lassen. Ganz ebenso hatte er sich ja vor kurzem in Lear des Narren bedient. Doch welch ein Abstand zwischen der bei aller ihrer Bitterkeit so wehmütigen und gefühlvollen Satire, womit König Lears treuer Gefährte in der Not sich Luft macht, und dem zersetzenden, beißenden Hohn, dem Strom von rasenden Schimpfworten, womit Thersites alle und alles überhäuft!

Shakespeare benutzt ihn natürlicherweise auch Menelaus und Helena gegenüber, und man kann da seine Schmähreden durchaus nicht so auffassen, als hätten sie mit Shakespeares Beurteilung der Sachlage nichts zu tun, da Thersites unzweifelhaft als eine Art von Satyrchor benutzt ist, und da Shakespeare die leidenschaftslosen Personen des Stückes sich in Übereinstimmung mit ihm ausdrücken läßt.

Man beachte z. B. folgende Repliken des Thersites (III, 2):

Hernach die Rache auf das ganze Lager! Oder, noch besser, den Neapolitanischen Knochenfraß! Denn das, mein' ich, ist der gehörige Fluch für die, die um einen geschlitzten Unterrock Krieg führen . . . .

Da ist solche Flickerei, solche Gaukelei und solche Schurkerei! Der ganze Inhalt der Geschichte ist — ein Hahnrei und eine Hure. Ein schöner Streit um eifersüchtige Parteiungen aufzuwiegeln und sich darüber zu Tode zu bluten. Die trockne Krätze falle auf das Mensch! Und Krieg und Liederlichkeit verderbe alle!

Oder man lese diese Charakteristik des Menelaus (V, 1):

Und diese stattliche Umgestaltung Jupiters, sein Bruder, der Bulle, dies uranfängliche Vorbild und krummgehörnte Gedächtnisbild der Hahnreie; ein knickriger, horniger Schuhzieher an einer Kette, der an seines Bruders Bein baumelt, zu welcher Gestalt als seiner eigenen vermöchten mit Bosheit gespickter Witz und mit Witz gestopfte Bosheit ihn noch umzuwandeln? Zu einem Esel, das wäre nichts: er ist Ochs und Esel zugleich. Mich würd's nicht scheren, wär' ich ein Hund, ein Maultier, eine Katze, ein Iltis, eine Kröte, eine Eidechse, eine Eule, ein Geier oder ein Hering ohne Rogner. Aber wäre ich Menelaus! Ich würde mich gegen das Schicksal verschwören. Fragt mich nicht, was ich sein möchte, wenn ich nicht Thersites wäre; denn mich würd's nicht scheren, die Laus eines Aussätzigen zu sein, wenn ich nur nicht Menelaus wäre.

Man kann, wie gesagt, diese Verachtung keineswegs als den bloßen Ausdruck für den Haß eines Händelsuchers und eines lästernden Sklaven gegen die Hochgestellten abfertigen, besonders

weil der ganz unparteiische Diomedes sich Paris gegenüber genau in demselben Geiste ausspricht (IV, 1):

Paris

Sagt, edler Diomed, traun sagt mir frei,
Recht aus der Seele treuer Kameradschaft:
Wen glaubt der schönen Helena Ihr werter,
Mich oder Menelaus?

Diomedes

Beide gleich:
Er, der sie sucht, ist wert wohl, sie zu haben,
Befleckt, wie sie es ist, scheut er sie nicht,
Nein sucht mit Höllenpein und Weltenplage;
Du, sie zu halten, bist ihr wert, der sie,
Der Schande Beigeschmack nicht kostend, schätzt
Mit teuerem Verlust an Gut und Freunden.
Er tränk' als winselnder Hahnrei gern noch auf
Des schalen flauen Stückes trübe Hefe;
Du willst als Lüstling aus dem Hurenschoß
Dir gern die Erben zeugen. — Beider Wert
Wiegt der wie der, mehr oder wen'ger nur
Der eine schwerer noch um eine Hur'.

Paris

Ihr seid zu herb gen eure Landsmännin.

Diomedes

Herb ist sie ihrem Lande. Hört mich, Paris.
Kein falscher Tropfe in den feilen Adern,
Dem nicht ein Griechenleben starb; kein Gran
In des befleckten faulen Fleisches Last,
Dem nicht ein Troer sank; seit sie konnt' atmen,
Sprach sie der guten Worte nicht so viel,
Als griechisch Volk und troisch um sie fiel.

Bei Homer stehen diese Gestalten als Kinder der Phantasie des edelsten Mittelmeervolkes da, dieser lichten, frohen, weder von religiösen Schreckbildern noch vom Alkohol beeinflußten Phantasie, Gestalten, die in dem warmen Klima unter dem tiefblauen Himmel geformt wurden. Hier erscheinen sie travestiert durch die Verstimmtheit und Erbitterung eines großen Dichters aus einem nordischen Mischvolk, einem Stamme, der nicht durch Geisteskultur, sondern durch Christentum zivilisiert worden ist, und der trotz aller

Versuche der Renaissance, das Heidentum wiederzugebären, ein für allemal dazu erzogen und daran gewöhnt ist, die Sinne als Versucher zu betrachten, die in den Pfuhl hinabführen, und dem der Genuß die verbotene Frucht, die geschlechtliche Anziehung das Unwürdige bedeutet.

Wie bezeichnend ist es, daß Shakespeare sich die griechische Erotik nicht anders als mit der Geißel der Geschlechtskrankheiten gepeitscht vorstellen konnte! Durch das ganze Drama zieht sich ein Pesthauch von Andeutungen und Ausbrüchen und Verwünschungen, die alle von einer Seuche handeln, welche sich einige tausend Jahre nach der homerischen Zeit zum ersten Male zeigte. Wie die reine, homerische Freundschaft bestialisiert ist, so ist die griechische Liebe herabgewürdigt um der modernen zu Leibe zu kommen. Dem Thersites sind die griechischen (wie verschiedene trojanische) Fürsten alle zusammen platte Mädchenjäger: „Agamemnon ist ein ehrlicher Kerl und einer, der Schnepfen liebt; aber Hirn hat er nicht so viel wie Ohrenschmalz" (V, 1). — „Diomedes ist ein falschherziger Schuft, ein ganz rechtloser Spitzbube. . . . Er hält eine trojanische Dirne und verkehrt im Zelte des Überläufers Kalchas. . . . Nichts als Unzucht! Lauter geile Buben!" (V, 1). — Achilles, dieser „Götze von Götzendienern", diese „volle Narrenschüssel" hat eine Tochter der Königin Hekuba zum Liebchen und hat ihr das verräterische Versprechen gegeben, seine Landsleute im Stiche zu lassen (ebendaselbst). — „Patroklus wird mir alles schenken, wenn ich ihm auf die Spur dieser Hure verhelfe. Der Papagei tut nicht mehr für eine Mandel als er für ein willfähriges Mensch. Unzucht, Unzucht!" (V, 2.) — Von Menelaus und Paris „dem Hahnrei und dem Hahnreimacher" ist oben genügend gesprochen worden. Menelaus wird „Nachtstuhl" tituliert: Helena unterliegt der tiefsten Verdammung. Und Cressida endlich mit ihren beiden Anbetern Troilus und Diomedes!: „Wie der Teufel Wollust mit seinem feisten Steiß und seinem Kartoffelfinger die beiden zusammenkitzelt. Schmore, Unzucht, schmore!" (V, 2.)

Es ist selbstverständlich, daß der christliche Begriff von Untreue in der Liebe an Stelle der naiven und unschuldigen Ideen des alten Hellas untergeschoben ist. Wie innig ist die Liebe des Achilles zu Briseis bei Homer! Wie ehrlich und warm und entrüstet ist er nicht, wenn er den Boten des Agamemnon fragt, ob denn von den

redenden Menschengeschlechtern allein die Atriden ihre Frauen lieben, und dann selbst antwortet, daß jeder Mann, der edel und weise sei, sein Weib liebe und pflege, sowie er Briseis von Herzen geliebt habe und sie beschirmt haben wollte, wiewohl er sie im Kriege erbeutet habe. Nichtsdestoweniger erzählt Homer gleich nachher, daß Achilles, sobald er seine Rede beendigt und die Gäste entlassen hat, sich zu zweit auf sein Lager streckt:

> Aber Achilles schlief im innern Gemach des Gezeltes;
> Und ihm ruhte zur Seit' ein rosenwangiges Mägdlein,
> Das er in Lemnos gewann, des Phorbas Kind, Diomede.

Es fällt dem griechischen Dichter gar nicht ein, daß es eine Schmälerung der Zärtlichkeit für die entführte Briseis bedeuten könne, wenn Achilles in ihrer Abwesenheit einen weiblichen Zeltkameraden hat. Bei Shakespeare ist der Maßstab durch und durch mittelalterlich rigoristisch.

Es gibt zwei Punkte, bei denen ein Vergleich zwischen Homer und Shakespeare unvermeidlich ist.

Der erste ist der Abschied zwischen Hektor und Andromache. Nichts steht höher in griechischer Poesie (das heißt in irgend welcher Poesie) als diese tragische Idylle, tief menschlich und rührend schön, wie sie ist. Die höchste Weiblichkeit, von qualvoller Trauer bedrückt, spricht hier ohne Sentimentalität ihre Klagen und ohne Schwäche eine grenzenlose, ganz in ihren Gegenstand aufgehende Liebe aus:

> Hektor, siehe, du bist mir Vater jetzo und Mutter,
> Bist mir Bruder zugleich, und bist mein blühender Gatte!

Dieser Weiblichkeit gegenüber steht die kräftigste Mannhaftigkeit, ohne einen Flecken von Roheit, durch die mildeste Zärtlichkeit bewegt, aber durch einen unbeugsamen Entschluß gestählt. Und nun das Kind, das von der flatternden Mähne des Helmbusches erschreckt wird, bis Hektor den Helm abnimmt und seinem Jungen die Tränen aus den Augen küßt.

Da die Stelle im sechsten Gesang der Iliade vorkommt, den Chapman noch nicht übersetzt hatte, so kann Shakespeare diese Szene nicht gekannt haben. Doch was setzt er an ihre Stelle:

Andromache

Leg' ab, leg' ab die Waffen, kämpf' nicht heute.

Hektor

Ihr zwingt mich, euch zu kränken; fort, hinein!
Bei allen den Unsterblichen, ich gehe.

Andromache

Mein Traum, fürwahr, verkündet Unheil heute.

Hektor

Ich sage, schweig! usw.

Das ist die Barschheit eines mittelalterlichen Herzogs. Der Schmetterlingsstaub ist von der griechischen Psyche fortgeblasen. Falls Harald Haarderaade als Hauptmann der Wäringer jemals über griechischen Geist und griechische Kunst nachgedacht hat, wenn er mit seiner Truppe durch die Straßen von Konstantinopel zog, und falls er irgend eine Ahnung von den Sagen des griechischen Altertums hatte, so hat er sie nicht viel anders aufgefaßt. Er hat wahrscheinlich die alten Griechen geringgeschätzt, weil er die Neugriechen weichlich und verzagt fand. Shakespeare hat bei seiner Schilderung der antiken Griechen und Trojaner zwar kein besonderes Volk und keinen besonderen Stand vor Augen, aber er beraubt sogar die schönsten Szenen ihrer Feinheit, weil er sich nun überhaupt nur gedrungen fühlt, die gröberen und niedrigeren Elemente der Menschennatur hervorzuziehen.

Der zweite Punkt ist die Botschaft an Achilles. Diese ist bekanntlich im neunten Gesang der Iliade erzählt, der schon 1598 von Chapman übersetzt und herausgegeben war und den Shakespeare daher sicherlich gekannt hat.*) Ich betrachte diesen Gesang als einen der wenigen, vollendeten Kunstwerke, die auf dem Erdenrunde hervorgebracht worden sind. Die ursprüngliche Hauptpartie und das später Hinzugedichtete sind gleich vollkommen. Selbst das griechische Epos hat nichts Vollendeteres. Es ist hier eine Charakterzeichnung, ein Zusammenspiel von Charaktergegensätzen vom Heroischen über das Stolze, das Verständige, das Schlichte zum Leichtkomischen, ein Zusammenspiel von Stimmungen vom höchsten Pathos

*) Der Ausdruck by Jove multipotent (IV, 5) ist von Chapman übernommen. Das Adjektivum kommt bei Shakespeare nur dieses eine Mal vor.

bis zu der gutherzigsten, naturgetreu wiedergegebenen Plauderei eines alten Mannes — das nicht seinesgleichen hat. Die mächtige Entrüstung des Achilles, die Erfahrenheit Nestors, die geschliffene Feinheit des Odysseus, die gutmütige Weitläuftigkeit und spießbürgerliche Grundbetrachtung des Phönix, der verwundete Stolz der besten hellenischen Abgesandten — alles ist vereinigt in diesem vielseitigen Streben, den Achilles zum Verlassen seines Zeltes zu bewegen.

Man vergleiche nun hiermit den burlesken Versuch, die Memme, den schrecklichen Snob und rohen Gimpel, wozu Achilles gemacht ist, aus seiner Zurückhaltung herauszuärgern, indem man an ihm vorbeigeht, ohne seinen Gruß zu erwidern, und scheinbar, ohne seine Anwesenheit zu bemerken. Und wie läßt Shakespeare dann diesen Achilles gegen Hektor auftreten! Mit seinen Myrmidonen überfällt und mordet er ihn nach Schurkenart in dem Augenblicke, da Hektor, vom Kampfe ermüdet, seinen Helm abgenommen und seine Waffen daneben gelegt hat. Dieser Zug erscheint seitens des Dichters wie die Erfindung eines mittelalterlichen Barbaren. Aber Shakespeare war weder mittelalterlich noch Barbar. Nein; alles das hat er unter dem Einfluß einer so tiefen Bitterkeit niedergeschrieben, daß er die Bewunderung wie die Liebe als auf einer Sinnestäuschung beruhend empfand. Wie die phantastische Verliebtheit der Pubertätszeit komisch ist, wie die Treue des Troilus gegen die Geliebte komisch ist, weil die eine wie die andere auf einem Sinnentruge beruht, so ist der Ruhm der Vorfahren eine Illusion, so ist der Kriegsruhm überhaupt eine Illusion. Shakespeare zweifelt sogar an der Wahrheit des solidesten Heldenrufes. Er denkt nun bei sich: Hat wirklich ein Achilles gelebt, so ist er wahrscheinlich in der Tat ein Raufbold, ein dummer und eingebildeter Schurke gewesen, und in demselben Stil: Hat jemals eine Helena gelebt, so ist sie sicherlich eine Dirne gewesen, die keineswegs des ihretwegen gemachten Aufhebens wert war.

Und wie er die Gestalt des Achilles in Lächerlichkeit hineinzerrt, so verspottet und verhöhnt er alle die anderen Hauptgestalten. Sehr richtig hat Gervinus bemerkt, daß Shakespeare sich hier gerade so benimmt, wie er im Stücke den Patroklus auftreten läßt, wenn dieser dem Achilles die Hoheit Agamemnons und die Schwäche Nestors (I, 3) karikierend vorspielt. Allerdings fühlt man hier

in der Schilderung Nestors die Meisterhand des Angelsachsen, der die von dem Griechen verschmähten, kleinen Züge mitnimmt:

Er räuspert, spuckt,
Am Halsberg nesteln 'rum die zittrigen Hände,
Die Ösen stets verfehlend.

Und wo von Agamemnon die Rede ist, verspürt man die Geringschätzung gegen die Schauspielerprofession, die gerade wie die Geringschätzung gegen die Dichterzunft sich durch Shakespeares ganzes Leben erstreckt, trotzdem er stets bestrebt war, die Bedeutung dieser beiden Berufe dem großen Publikum gegenüber zu behaupten.*)

Nestor wird indessen von Shakespeare förmlich in Lächerlichkeit ertränkt, wo dieser sich am Schlusse des ersten Aufzugs bereit erklärt, seinen Silberbart in einem goldenen Helm zu verbergen und im Zweikampf mit Hektor dafür einzustehen, daß seine eigene, längst verstorbene Frau eine größere Schönheit und ein keuscheres Weib gewesen sei als Hektors — Großmutter.

Ulysses, der doch die verständige, überlegene Persönlichkeit des Schauspiels sein soll, ist klein und niedrig gesinnt geworden wie die andern. Es war noch Größe in der Art und Weise, wie Jago den Othello und Roderigo und Cassio wie Marionetten behandelte; aber es liegt durchaus keine Größe in dem entsprechenden Verfahren, dessen Ulysses sich den großsprecherischen Dummköpfen Achilles und Ajax gegenüber bedient.

---

*) Und dann — stolzierend wie ein Komödiant,
Dess' Witz in seinem Knie steckt und dem's prächtig
Bedünkt, das hölzerne Gespräch zu hören,
Das mit der Bühne führt sein fester Schritt —
Mit solcher jämmerlichen Übertreibung
Agiert er deine Hoheit . . . .

Man vergleiche ferner die oben (2. Teil, Seite 249) angeführte Stelle aus Macbeth:

Ein flücht'ger Schatten nur ist Leben, ein armer Komödiant,
Der auf der Bühn' ein Stündlein lärmt und tobt
Und dann nicht mehr gehört wird . . . .

und außerdem das gleichfalls oben (2. Teil, S. 74) angeführte Sonett 110

Die Bitterkeit, die alles atmet, was Shakespeare in diesem Zeitraume schreibt, hat Nahrung und Befriedigung darin gefunden, den Ulysses nicht erhabener darzustellen als die Tröpfe, mit denen er spielt.

Keine Grundbetrachtung des Schauspiels über Troilus und Cressida kann ungereimter sein als die von einzelnen deutschen Forschern ausgesprochene Ansicht, der zufolge das Stück, wie Gervinus es genannt hat, „ein gutmütiges, humoristisches Schauspiel" wäre. Selten ist ein Dichter weniger gutmütig gewesen als Shakespeare hier. Nicht viel vernünftiger ist die gleichfalls von Gervinus gehegte Einbildung, unser englischer Renaissancedichter habe an der schlaffen Moral der homerischen Dichtung ein sittliches Ärgernis genommen und habe sie aus diesem Grunde travestiert. So sittlich, wie deutsche, moralisierende Kritiker ihn machen wollen — und wie wenige deutsche Kritiker sind nicht moralisierend! — ist der wirkliche Shakespeare sicherlich niemals gewesen; nicht an Sinn für die homerische Moral gebrach es ihm, sondern an Verständnis für die homerische Poesie. Man war zu Shakespeares Zeit zu entzückt über die antike Kultur, um die antike Naivetät würdigen zu können; erst bei der Jahrhundertwende um das Jahr 1800, als die Volksdichtung in allen Ländern aufs neue zu Ehren kam, geschah es, daß Homer den Vergil aus der allgemeinen Bewunderung verdrängte. Sogar Goethe zog als Jüngling Vergil dem Homer vor.

Gervinus trifft denn auch gerade das Entgegengesetzte vom Rechten, wenn er in seinem Eifer, Troilus und Cressida als eine rein literarische Satire zu stempeln, die drollige Behauptung wagt, Shakespeare habe dieses Stück nicht unter die rechnen wollen, „die der Zeit einen Spiegel vorhalten".*) Im Gegenteil, er hat hier von Anfang bis zu Ende seine eigenen nächsten Zeitgenossen vor Augen und nichts anderes.

---

*) „Sein gutmütiges humoristisches Spiel." — „So kann allerdings aus der ganzen Darstellung die naheliegende Wahrheit gezogen werden: daß die erhabenste Dichtung ohne streng sittlichen Grundlagen nicht das sei, wozu sie befähigt und berufen ist." — „Gewiß würde er dies Stück nicht unter die rechnen wollen, die der Zeit einen Spiegel vorhalten." Gervinus: Shakespeare IV, 22, 31, 32.

X.

Shakespeares Troilus und Cressida erschien zum ersten Male im Jahre 1609 in zwei Ausgaben, von denen die eine von einer merkwürdigen und ergötzlichen Vorrede eingeleitet wird mit der Überschrift: „Ein niemals Schreibender einem immer Lesenden. Zur Nachricht." (A never Writer to an ever Reader. News.) Es heißt da: „Ewig Lesender! Hier hast du ein neues Schauspiel, das noch niemals auf der Bühne breitgetreten, niemals von den Handflächen des Pöbels durchklatscht und doch unvergleichlich voll von Komik ist. [Hier ist ein unübersetzbares Wortspiel mit palm Handfläche und Palme]; denn es ist die Geburt jenes Gehirnes, das sich noch niemals vergebens in irgend etwas Komischem versucht hat; und wäre bloß der dumme Name Komödien in den Titel Nützlichkeitsgegenstände verändert [unübersetzbares Wortspiel mit commedies und commodities] .... so würdet ihr sehen, wie alle diese gestrengen Zensoren, die jetzt Komödien als Gaukelei brandmarken, sich zu ihnen herandrängten wegen der mächtigen Anmut ihres Ernstes; besonders zu den Komödien dieses Autors, die so nach dem Leben geformt sind, daß sie als der allgemeinste Kommentar für alle Handlungen unseres Lebens dienen können, da sie eine Gewandtheit und eine Stärke des Witzes zeigen, die so groß ist, daß die, denen Schauspiele am meisten mißfallen, an den seinigen Gefallen finden. Und alle jene stumpfsinnigen und geistlosen Weltleute, die nie imstande sein würden, den Witz in einer Komödie selbst zu finden, die aber, angelockt durch den Ruhm seiner Theatervorstellungen, dahin kommen, haben den Witz darin gefunden, den sie niemals in sich selbst entdeckt hätten, und gingen viel witziger von dannen, als sie gekommen waren, indem sie eine Witzschärfe auf sich gerichtet gefühlt, von der sie nie geträumt hatten, daß sie ihre Gehirne daran schleifen könnten. So viel und so schmackhaftes Salz ist in seinen Komödien, daß sie — wegen des Vergnügens, das sie gewähren — in dem Meer geboren zu sein scheinen, dem Venus entstiegen ist. Doch unter allen seinen Komödien ist keine witziger als diese; und hätte ich Zeit, so würde ich einen Kommentar zu ihr liefern, obwohl ich weiß, daß dies nicht nötig ist. . . . Sie verdiente eine solche Arbeit so gut wie

die besten Komödien von Terenz oder Plautus. Und glaubt nur dies, wenn er einmal nicht mehr ist, und seine Komödien nicht mehr im Handel zu haben sind, so werdet ihr gierig darnach greifen und eine neue englische Inquisition einsetzen, um sie zu erfragen. Nehmt euch dies zur Warnung, und wenn ihr eures Vergnügens und eurer Beurteilung nicht verlustig gehen wollt, so weist dieses Stück nicht zurück und habt es nicht weniger lieb, weil es noch nicht durch den räucherigen Hauch der Menge besudelt worden ist. . . ."

Auffallend ist in dieser altertümlichen Vorrede sowohl das Verständnis für den Wert von Troilus und Cressida als auch die scharfsichtige Begeisterung für Shakespeare und die Überzeugung von seiner Stellung in der Nachwelt, die hier zum Ausdruck gelangen.

Zum zweitenmal erschien das Stück in der Folioausgabe von 1623, aber unter ganz eigentümlichen Verhältnissen, welche die Ratlosigkeit der Herausgeber bezüglich der Klassifikation des Stückes verraten. Es fehlt im Inhaltsverzeichnis, welches die Schauspiele unter drei Rubriken geordnet: Komödien, Historien und Tragödien, und es ist unpaginiert in die Mitte des Bandes zwischen die Historien und die Tragödien, zwischen Heinrich VIII. und Coriolanus eingeschoben worden, vielleicht weil es den Herausgebern schien, daß es etwas von einem historischen und etwas von einem tragischen Schauspiele an sich habe; mindestens ebensoviel hat es jedoch von einem komischen Schauspiele an sich. Troilus und Cressida ist ja doch von Shakespeares Werken dasjenige, welches dem Don Quixote des Cervantes am nächsten kommt.

Wie sehr die philologische Aufmerksamkeit auf gewisse äußere, besonders metrische Eigentümlichkeiten (die ein Dichter doch stets mit Rücksicht auf den Stoff anwenden oder nach Gutdünken anpassen kann) das auf diesem Gebiete so unentbehrliche psychologische Feingefühl abgestumpft hat, beweist der Umstand, daß man Troilus und Cressida entweder ganz oder teilweise für eine Shakespearische Jugendarbeit gehalten und in die Periode von Romeo und Julia verwiesen hat. So besprechen L. Moland und C. d'Héricault das Stück in ihren Nouvelles françaises du 14^{me} siècle, und auf dieselbe Weise ist es von manchen wenig scharfsichtigen Shakespearebiographen behandelt worden.

Zu Romeo und Julia steht das Drama obendrein in einem auffallenden und lehrreichen Gegensatzverhältnis: Romeo und Julia ist die wirkliche Jugendarbeit, eine Schöpfung von Glaube und Zutrauen. Troilus und Cressida ist das Erzeugnis des reifen Mannesalters, des Mißtrauens, der Täuschung und Bitterkeit. Man läßt sich dadurch irre führen, daß es in Troilus und Cressida Partien gibt, die überraschend jugendlich erscheinen, einige wegen eines wahrscheinlich in satirischer Absicht angewandten Euphuismus und Schwulstes, andere, wie einzelne Repliken von Troilus, weil darin die Jünglingsschwärmerei, das vollkommene Aufgehen in Verliebtheit, ihren Ausdruck gefunden hat. So gleich im Anfang diese Worte:

Ich sag' dir: Liebestoll
Bin ich um Cressida; und du drauf „Sie
Ist schön"; träufst in die offne Herzenswund' mir
Ihr Aug', ihr Haar, ihr Antlitz, Gang und Stimme,
Handhabst in deiner Red' — o, ihre Hand usw.

Gleich von Anbeginn ist indessen alles, selbst das am meisten Schwärmerische, halbwegs in ein lächerliches Licht gestellt.*)

Die Geschichte von Romeo und Julia ist hier geradezu ins Entgegengesetzte verzerrt. Jene Jugendtragödie schilderte die hartnäckige Beständigkeit in der Liebe, die das junge Weib in den bitteren Tod treibt. Troilus und Cressida zeigt uns das Bild eines jungen Weibes, das bei der ersten Probe, die sie zu bestehen hat, versagt. In Romeo und Julia war keine Spaltung zwischen dem Seelischen und dem Sinnlichen; das ganze Wesen der beiden jungen Leute schmilzt dort in völlige Harmonie zusammen. In Troilus und Cressida parodiert die niedere Seite der Liebe ununterbrochen deren ideelle Natur, ungefähr wie die Begleitung während

*) Euphuismen bei Troilus:

Ich wollte dir noch sagen: — Wann ein Seufzer
Gleich einem Keil mein Herz entzwei wollt' spalten,
Begrub, auf daß nicht Hektor und mein Vater
Mich gleich durchschauten, Lächeln diesen Seufzer
In einer Runzel (I, 1).

Freund Pandarus,
Die bunten Schwingen reiß von Amors Schulter
Und flieg mit mir zu Cressida (III, 2).

der Serenade in Mozarts Don Juan die gefühlvollen Worte des Textes mutwillig parodiert.

Zwar liegt in Troilus' Liebe ritterliches Feingefühl und eine sinnliche Zärtlichkeit, welche der Jahrhunderte nachher bei Keats zum Ausdruck gelangenden gleichsam vorgreift. Aber in alles dies hat die Auffassung des reifen und verstimmten Alters bei Shakespeare jetzt ihre eisernen Klauen eingehackt. Er findet zu diesem Zeitpunkt seines Lebens das Aufgehen des Mannes in Liebessehnsucht nur lächerlich und dumm. Er schildert, wie Troilus blind in die Falle geht, wie es ihm vor Glück schwindelt, wie er sich ins Himmelreich versetzt fühlt, um gleich darauf verraten zu werden und aus seinem Rausche zu erwachen, und er schildert das ohne Mitleid, kalt. Deshalb ruft das ganze Stück keine einzige reine Gemütsbewegung hervor, da nicht einmal Troilus zu fesseln vermag. Das Stück strahlt keine Wärme aus und erwärmt nicht; Shakespeare hat es so gewollt. Troilus und Cressida wird daher stets genug Leser finden, die das Stück bewundern, wenige, die es lieben.

Shakespeare hat es darauf angelegt, Cressida sinnlich einnehmend, aber geistig abstoßend und unfein zu machen. Sie fühlt Verlangen, aber nicht gerade Liebe zu Troilus. Außerdem gehört sie zu denen, die erfahren zur Welt kommen. Selbst allen Erfahrungen voraus weiß sie, wie die Männer gewonnen, angefeuert, festgehalten werden usw. Ein ehrlich verliebter Mann kommt bei ihr zu kurz. Doch gleichzeitig gehört sie zu denen, die dennoch leicht ihren Meister finden. Der, welcher unbeeinflußt von ihren Fratzen ihre schnippischen, abweisenden Redensarten durchschaut, macht sich ohne Schwierigkeit zu ihrem Herrn. Im ganzen genommen weiß sie nicht viel mehr als: Hätte sie nein gesagt, so würde Troilus noch feuriger gewesen sein, kurz sie weiß, daß die Männer das Unerreichte und das nur mühsam zu Erringende schätzen — die Weisheit aller gewöhnlichen Koketten. Nirgends hat Shakespeare die Koketterie so ohne alle herzgewinnenden Eigenschaften gemalt.

Cressida ist, auch wenn sie am sprödesten ist, nicht verzagt, sie versteht Scherz, sogar in derber und frivoler Form, und wagt selbst bei Gelegenheit einen dreisten Spaß, auch lauscht sie ohne Mißfallen den Ausmalungen des alten Pandarus; aber bei all ihrer

katzenartigen Anmut ist sie uninteressant; trotz ihres heißen Blutes geht sie in der kältesten Eigenliebe auf. Doch ist sie nicht lächerlich, wie sie denn auch nicht unschön ist; schön ist sie jedoch ebensowenig; denn nirgends ist die von einem Weibe ausgehende sinnliche Anziehung bei Shakespeare so von aller Poesie entblößt als hier. Jeder reine Eindruck ist ausgeschlossen.

Der ihr so nahe stehende Oheim versteht sie zu reizen, indem er zugleich lockt und verscheucht. Es hat ihn jemand einen demoralisierten Polonius genannt, und der Ausdruck ist gut. Er ist ein alter Wüstling, den es freut, jetzt, da er nicht mehr aktiv sein kann, Zuschauer und Vermittler zu sein. Das cynische Behagen, womit Shakespeare die Gestalt trotz aller auf sie gehäufte Verachtung ausgeführt hat, ist höchst bezeichnend für diesen Zeitpunkt seines Lebens. Pandarus ist ein guter Kopf, oft witzig; man hat jedoch keine reine Freude an seinen witzigen Einfällen; obgleich er drollig, unwürdig und schamlos ist wie Falstaff selbst, so erregt er doch niemals die rein abstrakte Sympathie wie dieser. Nichts entschädigt hier ernstlich für die Unflätigkeit, weder bei ihm noch bei Thersites noch bei irgend einem in dem ganzen Schauspiel.

Hier wie auch anderswo, besonders in Timon, ist also ein grundangelsächsischer Nerv bloßgelegt, der nach den üblichen Vorstellungen bei Shakespeare nicht zu finden sein sollte — der Nerv, welcher der Lebensnerv bei Swift, der Lebensnerv bei Hogarth, der Lebensnerv einzelner von Byrons besten Werken ist, und der beweist, daß trotz allem zwischen dem alten, fröhlichen England (merry England) und dem späteren Spleenlande eine Gemeinschaft besteht. Wir verweilten bei der barschen Strenge, mit der Ulysses Cressida verurteilt. In der entscheidenden Szene (V, 2), wo Troilus Zeuge von Cressidas Verrat wird, finden sich so gewichtige Worte, so tief empfundene Ausdrücke, daß man Shakespeares eigene Seele darin verspürt.

Diomedes bittet Cressida um die Schärpe, die Troilus ihr geschenkt hat:

Diomedes

Ich hatt' eur Herz vorher; dies folg' ihm nun.

Troilus

(beiseite)

Ich schwur Geduld!

Cressida

Ihr sollt's nicht haben, Diomed; traun, sollt nicht;
Ich will Euch sonst was geben.

Diomedes

Dies will ich haben. Wer war denn der Eigner?

Cressida

Gleichviel.

Diomedes

Kommt, sagt mir, wer der Eigner war?

Cressida

Jemand, der mehr mich liebte, als Ihr's werdet:
Doch, nun Ihr's habt, behaltet's.

Man beachte demnächst das Stück Frauenpsychologie, das Shakespeare in Cressidas Abschiedsreplik an Diomedes gibt:

Gut' Nacht; ich bitt dich, komm.
Troilus leb' wohl! Noch blickt ein Aug' nach dir,
Das andre weilet mit dem Herzen hier.
Wir armen Weiber fehlen, ach, darin,
Des Auges Irrtum lenkt stets unsern Sinn.

Doch vor allen Dingen achte man auf die fürchterlichen Worte, die Shakespeare dem Troilus in den Mund legt, da dieser aus Verzweiflung über die Dinge, deren er im Verborgenen Zeuge war, einen Augenblick den Eindruck abzuschütteln versucht, indem er die Möglichkeit des Gehörten leugnen möchte.

Ulysses

Was stehn wir dann?

Troilus

Daß meine Seele sich jedwede Silbe,
Die hier gesprochen, wiederholen möge.
Doch sag' ich, wie die zwei zusammen spielten,
Werd' ich nicht lügen, da ich Wahrheit rede?
Denn 's lebt ein Glaube noch in meinem Herzen,
Ein Hoffen noch, so eigensinnig stark,
Daß Aug'- und Ohrenzeugnis es verleugnet,
Als wär' der Sinne trügerische Leistung
Zum Zwecke der Verleumdung nur geschaffen.
War Cressida hier?

Ulysses

Kann ich zaubern, Troer?

Troilus

Gewiß, sie war's nicht.

Ulysses

Höchst gewiß, sie war's.

Troilus

Wie, mein Verneinen schmeckte nicht nach Tollheit.

Ulysses

Auch mein's nicht. Cressida war eben hier.

Troilus

Der Weiblichkeit zu Ehren glaubt es nicht!
Bedenkt, wir hatten Mütter, gebt nicht Anlaß
Verstockten Tadlern, die schon grundlos lästern,
Ihr ganz Geschlecht an Cressida zu messen.
Denkt lieber, diese war nicht Cressida.

Ulysses

Was tat sie, unsere Mütter zu beflecken?

Troilus

Gar nichts, wenn diese hier nicht sie gewesen.

Hier hat die Auffassung des Ulysses von Cressida Troilus, ja das ganze Stück, durchdrungen; und in dem verzweifelten Ausruf: Bedenkt, wir hatten Mütter! ist die Grundidee mit schneidender Deutlichkeit ausgesprochen.

Troilus und Cressida beherrschen jedoch keineswegs das ganze Schauspiel. Augenscheinlich um seiner Arbeit ein Gegengewicht zu geben gegen die Frivolität der Haupthandlung, den hochtrabenden Schwulst, das schmähsüchtige Schimpfen und die schwerfällige, bittere Juvenalische Satire hat Shakespeare episodisch ernsthafte, gedankentiefe Repliken eingeschoben, worin er die Ausbeute seiner jetzt überreichen Erfahrung niederlegte, und er hat diesen Erfahrungswahrheiten die sichere Form und den gewichtigen Klang der Sentenz verliehen.

Besonders dem Ulysses, doch auch dem Achilles hat er tiefsinnige politische und humane Erwägungen in den Mund gelegt und zwar ganz ohne Rücksicht darauf, daß Achilles sonst ein gedankenloser Dummkopf und Ulysses im übrigen eine ganz unsympathische, bloß verschlagene Persönlichkeit ist, der polare Gegensatz zu Troilus,

kalt wie dieser warm, erfahren wie dieser jung, listig wie dieser naiv. Die von Achilles und Ulysses ausgesprochenen ausgezeichneten und tiefsinnigen Worte passen schlecht zu den Charakteren, stehen zuweilen in einem direkten Mißverhältnis zu ihnen und haben mit dem Stücke und dessen Possenhandlung nichts zu tun. Doch sind sie selbstverständlich deswegen nicht weniger bemerkenswert.

Daß die Charaktere so unvollkommen gehalten sind, ist einer von den vielen Widersprüchen, deren dieses sonderbare Werk so viele aufzuweisen hat, ungleichartig und disharmonisch wie es ist; aber die inneren Widersprüche selbst machen es anziehend, weil sie zeigen, welchen streitenden Stimmungen es entsprungen ist, und sie fesseln wie die unregelmäßigen Züge eines Gesichtes, dessen Ausdruck zwischen Ironie, Satire, Schwermut und Tiefsinn wechselt.

Ulysses, der als der einzige wirkliche Staatsmann der Griechen dargestellt ist, entwürdigt sich durch die niedrigste, platteste Schmeichelei gegen den blödsinnigen Ajax, indem er sich herabläßt, Ajax auf Kosten des Achilles demütig zu preisen als „den dreifach edelen, tapferen Herrn", der die errungene Palme nicht besudeln dürfe, indem er als Abgesandter der Griechen zu Achilles ginge. Er dressiert die griechischen Fürsten, daß sie ohne Gruß an dem Zelte des Achilles vorbeigehen. Aus dieser Veranlassung überrascht nun Achilles, der im Drama sonst ein Prahlhans, ein Dummbart, eine Memme und ein Schurke ist, den Leser (III, 3) durch eine Reihe von Auslassungen, worin er mit einer ernsthaften und bitteren Menschenkenntnis redet, als wäre er Timon von Athen selbst:

Ward plötzlich ich zum Bettler?
Ja, überwirft sich Größe mit Fortuna,
So überwirft sie sich auch mit den Menschen;
Verworfen fühlt sie sich in andrer Augen,
Eh ihren eignen Fall sie fühlt.
. . . . . Kein Mensch, nur weil er Mensch,
Hat irgend Ehre; äußere Ehren nur,
Wie Stand, Gunst, Reichtum bringen Ehren ein,
So oft des Zufalls Preis als des Verdienstes.
Und wanken diese hohlen Stützen, stürzt
Die dran gelehnte Liebe, hohl wie sie,
Sie völlig um, und es begräbt ein Sturz
Die beiden.

Der hinterlistige Ulysses läßt sich nun aus diesem Anlaß mit Achilles in ein sehr gedankenreiches Gespräch ein, worin er ihn zunächst darauf aufmerksam macht, daß niemand, wie hochbegabt er auch sei, wisse, was er in Wirklichkeit vermöge, ehe er durch das Urteil anderer und deren ganze Haltung ihm gegenüber dessen vergewissert worden sei. Achilles antwortet ihm und gibt ihm mit treffenden und feinen Gleichnissen in einem rein philosophischen Gedankengang recht. Ulysses fährt fort mit Erwägungen folgender Art:

Daß niemand Herr von irgend etwas sei,
Wieviel auch in und an ihm haften mag,
Bis andern erst er seine Gaben mitteilt;
Noch könne selbst er einsehn ihren Wert,
Bis er ihr Bild erblickt hat in dem Beifall,
Der ihnen erst Gestalt gibt, wie den Ton
Die Wölbung wiederdröhnt, ein Tor von Stahl,
Der Sonne ausgesetzt, so Bild wie Glut
Aufnimmt und rückstrahlt.

Und als Achilles seine lange Auseinandersetzung, die mit einem spöttischen Ausfall gegen Ajax endet, mit der Frage unterbricht: „Vergaß man meine Taten?" so hat Ulysses eine merkwürdig persönliche Replik, bei der es dem aufmerksamen Leser vorkommt, als stände er an einer der Quellen jener die Grundstimmung des Stückes bildenden Bitterkeit und jenes Pessimismus, worin es einmündet. Es kann kaum einem Zweifel unterworfen sein, daß Shakespeare zu diesem Zeitpunkte das Gefühl hatte, als sei er im Begriff, aus der Gunst des Publikums verdrängt zu werden, indem man jüngere und geringere Männer ihm vorzog. So wurde er ja bald nach seinem Tode völlig von Fletcher überstrahlt. Ein alles verzehrendes Gefühl von der Undankbarkeit und Schlechtigkeit der Menschen, von der Ungerechtigkeit in dem, was man den Gang der Welt und die Ordnung der Dinge nennt, hat ihn durchdrungen. Diese Empfindung verspürten wir zuerst in der Umarbeitung von Ende gut, alles gut, wo der König Worte von dem verstorbenen Vater Bertrams anführt (siehe 2. Teil, Seite 208). Doch vielfach stärker bricht dieses Gefühl hier in der großen, gedankenreichen Replik des Ulysses hervor, zu der Shakespeare unter dem schwachen Vorwande gelangt, daß Ulysses dem Achilles zeigen wolle, wie unklug dieser handle, wenn er auf seinen Lorbeeren ausruhe:

Zeit trägt, mein Fürst, den Quersack auf dem Rücken,
Almosen für Vergessenheit zu sammeln,
Ein ries'ges Scheusal, das der Undank mästet:
Die Brocken sind Wohltaten, kaum erwiesen
Auch schon verschluckt und im Erweisen auch
Bereits vergessen . . . .
Vergangnes Tun, das hängt
Als rostig Panzerhemd, ganz aus der Mode,
Dem Spott zur Schau da . . . .
Da liegt ihr, wie ein edles Roß, das fiel
Im Vorkampf, überrannt, zerstampft als Pflaster
Für niedern Troß. Was jetzt die tun, sei's auch
Geringres, als ihr tatet, muß euch stürzen.
Denn Zeit ist wie ein Wirt nach neuster Mode,
Der lau dem Gast beim Scheiden reicht die Hand,
Doch den, der kommt, mit ausgestreckten Armen,
Als flög' er ihm entgegen, an sich zieht.
„Willkommen" lächelt stets, „Lebewohl" geht seufzend.
Für, was sie war, such' Tugend niemals Lohn;
Denn Schönheit, Körperkraft,
Erworbenes Verdienst, Verstand, Geburt,
Lieb', Freundschaft, Milde, untertan sind alle
Dem Haß und der Verleumdungssucht der Zeit.
In einem Zug ist alle Welt verwandt,
Einstimmig neu gebornen Tand zu ehren,
Ob er auch nur aus altem Stoff geformt,
Und Staub, ein wenig übergoldet, mehr
Zu preisen als Vergoldung, leicht bestäubt.

Wie augenscheinlich ist es nicht, daß eine Quelle der schwarzen Gewässer der Bitterkeit, die wir in Troilus und Cressida überall hervorsprudeln sehen, eben hier zu finden ist. Sie verschonen nichts, weder Mann noch Weib, weder den Krieg noch die Liebe, weder Held noch Liebhaber, aber wie die eine ihrer Quellen unzweifelhaft Weibertrug ist, so ist die andere nicht weniger unzweifelhaft Publikumsdummheit.

Am Schlusse dieses Gespräches zwischen Ulysses und Achilles sagt Ulysses als Staatsmann einige in England berühmte Worte über Staatsverwaltung, das heißt über die ideale Verwaltung eines Staates. Das schon beregte Mißverhältnis zwischen der Veranlassung zu den tiefsinnigen Äußerungen in diesem Drama und den Äußerungen selbst ist in diesem Falle besonders schreiend. Ulysses teilt dem Achilles mit, daß man die Ursache seiner Weigerung,

am Kampfe teilzunehmen, aufgespürt habe; man wisse, daß er in die Tochter des Priamus verliebt sei. Und als Achilles darüber verwundert ist, daß man dieses Geheimnis seines Privatlebens kenne, gibt Ulysses mit einem Pathos, das zu der Unbedeutendheit der Sache und dem häßlichen Wesen des Spionierens in argem Mißverhältnis steht, folgende, beinahe mystische, jedenfalls allzu gedankenschwere Antwort:

Ist das ein Wunder?
Die Vorsicht eines wohlbewahrten Staats
Weiß beinah jedes Korn von Plutos Gold,
Ergründet unermessner Tiefen Abgrund,
Errät Gedanken und enthüllt, den Göttern
Beinahe gleich, des Denkens stumme Wiege
Es waltet ein Geheimnis — kein Bericht
Wagt's je zu künden — in des Staates Seele,
Das göttlicher in seinem Wirken ist,
Als Wort und Feder es verkünden könnten.

Die Replik geht dann ohne weiteres dazu über, das Verhältnis des Achilles zu Polyxena sei Gegenstand des allgemeinen Geklatsches geworden, und sucht den zärtlichen Krieger zur Teilnahme am Kampfe zu reizen, indem es weiter heißt, der Ausruf „Achill bezwang des Helden Hektor Schwester, ihn aber Ajax" sei sprichwörtlich geworden. Auf das Verhältnis zwischen Ajax und Achilles zielt die dunkele Schlußzeile ab:

Lebt wohl, mein Fürst; ich mußt' als Freund so sprechen;
Jetzt geht der Narr aufs Eis, ihr solltet's brechen.*)

*) Über diese letzte Zeile hat F. Halliwell-Philips ein Miniaturebuch herausgegeben: The fool and the ice. London 1883. — Er erläutert, hinter diesem sonderbaren Bilde stecke eine ganze, kleine Geschichte, die sich in der Nähe von Shakespeares Vaterstadt zugetragen habe. Als Lord Chandos' Schauspieler (vor 1600) in Evesham bei Stratford spielten, verliebte ein dortiger Dorfnarr, namens Jack Miller sich so sehr in den Clown der Truppe, daß er mit der Gesellschaft fortlaufen wollte. Man mußte ihn daher einsperren. Aber von seinem Fenster aus konnte er sehen, wie die Schauspieler sich zur Reise anschickten. Er sprang zum Fenster hinaus, nahm die Beine in die Hand und lief vierzig Ellen über das Eis zur Gesellschaft, und zwar obgleich das Eis so dünn war, daß es ein daraufgelegtes Stück Ziegelstein nicht tragen konnte. (Zum erstenmal in einem kleinen Buche von dem Schauspieler Robert Arnim erzählt, der später einer der Kollegen Shakespeares war. Es erschien 1605 unter dem Titel Foole upon Foole or Sixe Sortes of Sottes by Colonnico del Mondo Snuffe d. h.: Clown beim Globetheater.)

Indessen trotz des wunderlich Angeklebten haben diese politischen Erwägungen in Troilus und Cressida für uns deshalb ein Hauptinteresse, weil sie unzweifelhaft den Übergang zu der nächsten großen Arbeit Shakespeares, der Römertragödie Coriolanus (1608), bilden.

Es findet sich bei Ulysses ein fortwährender Protest gegen die niedrige Auffassung, daß in der Politik wie im Kriege die grobe Arbeit, nicht der leitende Geist, den Ausschlag gäbe. So, wo er sich (I, 3) darüber beklagt, daß Achilles und Thersites die Heerführer verhöhnen:

> Sie tadeln unsre Politik als Feigheit
> Und lassen Klugheit nicht im Kriege gelten,
> Verwerfen Plan und Anschlag, achten nichts
> Als nur die Faust; die stille Geisteskraft,
> Die rechnet, wieviel Arme 's braucht, wenn sich
> Der Augenblick zum Schlagen zeigt, und mühsam
> Des Feindes Macht erwägt und mißt, ei, die
> Ist keines Fingers wert usw.

Natürlicherweise ist es Thersites, der den Ton angegeben hat — der leichte Witz oder der tiefe Humor der früheren Clows ist ja hier durch die rasenden Schmähungen eines elenden Menschen verdrängt. Doch Thersites ist ja als eine durchgeführte Karikatur des neidischen und unfähigen (wenn auch scharfsichtigen) Plebejers aufgefaßt, für dessen Witz Shakespeare hier zum Durchhecheln der aufgeblasenen und verderbten Vornehmen Verwendung hat; dessen Politik er jedoch aus ganzer Seele verabscheut und verachtet. Wie Ulysses mit seiner überlegenen Klugheit gleichsam eine erste Vorahnung von Prospero doch ohne dessen lichte, überirdische Klarheit enthält, so ist Thersites gleichsam eine erste Ahnung von Caliban, doch ohne dessen schwerfällige, an die Scholle klebende Märchenplumpheit. Die Gestalt, zu der Thersites unmittelbar den Übergang bildet, ist indessen natürlicherweise nicht Caliban, sondern der garstige Cyniker Apemantus in Timon.

Weit bedeutungsvoller als die angeführten Zeilen ist jedoch die große Rede, in der Ulysses (I, 3) weitläufig die politische Grundanschauung auseinandersetzt, zu der Shakespeare sich augenscheinlich selbst bekennt, und die er bald in Coriolanus verkünden wird. Diese Grundanschauung beruht ganz und gar auf etwas,

das in deutscher Philosophie heutzutage „das Pathos der Distanz" genannt worden ist, auf der Überzeugung, daß der zwischen Mensch und Mensch wirklich bestehende Abstand um keinen Preis verrückt werden darf. Als Einleitung wird in einer halb astronomischen, halb astrologischen Auseinandersetzung das ptolemäische System dargestellt:

Der Himmel selbst, dies Zentrum, die Planeten,
Sie wahren Rang und Vortritt, Platz und Stand,
Kreislauf, Verhältnis, ihre Zeit und Form
Gebrauch und Pflicht in jeder Art von Ordnung.
Deshalb thront Sol, der glorreiche Planet,
Umkreist von ihrer ganzen Schar, sie alle
Noch überragend; heilsam wahrt sein Auge
Vor böser Sterne schädlichem Aspekt
Und trifft wie eines Königs Machtgebot
Unaufgehalten Gut und Böses; irren
In unheilvoller Kreuzung die Planeten:
Welch Schreckenszeichen dann, welch Seuchen, Aufruhr,
Welch Erderschütterungen, Meeres Toben,
Aufruhr der Luft, Entsetzen, Graus
Zerteilt, zerreißt, erschüttert und entwurzelt
Jedweden Zustand ruhigen Ehefriedens
Bis auf den Grund!

Was nun folgt, ist ein bleibender Bestandteil englischer Shakespeare-Anthologien geworden und führt unmittelbar zu Coriolanus hinüber: Es handelt von der Notwendigkeit des nur annähernd durch Rang oder Stand wiederzugebenden degree:

Wenn Rang und Ordnung wankt',
Zu jedem edlen Ziel die einzige Leiter,
Dann siecht die Tat . . . .
Nimm sie hinweg, mach diese Saite stumm
Und acht', welch Mißton folgt! Die Dinge stoßen
In ew'gem Streite sich: es schwillt der Busen
Der eingedämmten Flut, des Ufers spottend,
Bis sie dies feste Rund auflöst in Schlamm;
Zum Herrn der Schwäche wirft sich auf die Kraft
Der rohe Sohn schlägt seinen Vater tot;
Gewalt wird Recht, nein, vielmehr: Recht und Unrecht
— Die ew'gen Feinde, von Gerechtigkeit
Beherrscht — verlieren samt der Herrscherin
Dann ihre Namen . . . .

Ist Rangordnung erst unterdrückt, so folgt
Dies Chaos der Erstickung.
Weil Rangordnung so außer acht gelassen,
Geht alles Streben, um emporzuklimmen,
Doch Schritt für Schritt zurück. Den Feldherrn höhnt,
Wer ihm zunächst steht; den höhnt, wer ihm folgt;
Sein Untergebner ihn. Ein jeder Schritt
Vom ersten, den sein Vordermann verdroß,
Erzeuget wachsend so ein neidisch Fieber
Von bleicher Mißgunst, die das Blut uns saugt.

Shakespeare hat so oft die Überlegenheit des Verdienstes über äußere Vorzüge hervorgehoben, daß er gegen den Verdacht, ein Bewunderer von Standesvorurteilen und Rangordnungen zu sein, keiner Verteidigung bedarf. Was er hier hat ausdrücken wollen, ist nur die durch und durch aristokratische Grundanschauung, die wir früher bei ihm kennen gelernt haben und die mit den Jahren immer intensiver geworden ist (siehe 1. Teil, Seite 141—145, 193). Diese gründete sich anfangs nur auf die Ansichten, die in einer lange aristokratisch und eine Zeitlang persönlich regierten Monarchie, wie England es damals war, gang und gäbe waren, und fand Nahrung in der feindlichen Haltung des Bürgerstandes und dem beschützenden Auftreten der in der Kunst, und durch ihre Lebensstellung Hervorragenden Shakespeare gegenüber. Nun ist sie durch langjähriges Wachstum stark und hitzig geworden und wird recht bald in Coriolanus zu einem überraschend leidenschaftlichen Ausdrucke gelangen.

Das Drama Troilus und Cressida, das zunächst für ein romantisierendes Schauspiel über antike Persönlichkeiten gelten könnte, ist also, trotz aller Verzierungen, seinem Wesen nach eine Satire auf den antiken Stoff und eine Parodie auf die Romantik. Das Stück läßt sich daher nur sehr schwer mit den Versuchen anderer großen Dichter vergleichen, die homerischen Figuren des alten Hellas wieder zu erzeugen, nicht mit Iphigenia in Aulis von Racine, nicht mit Iphigenia auf Tauris von Goethe. Denn diese beiden berühmten Versuche sind in vollstem Ernst gemacht worden. Keinem von ihnen ist freilich eine Neubelebung der toten Sagenwelt gelungen. Racines Griechen sind fürstliche, französische Salonmenschen, Goethes Griechen sind deutsche Prinzen und Prinzessinnen mit Humanität und klassischer Kultur, die

ungefähr wie die Figuren eines Gemäldes von Raphael Mengs plastische Stellungen einnehmen. Es könnte vielleicht den Anschein haben, als ob Shakespeares Hektor, der Aristoteles zitiert, und als ob sein Lord Achilles mit den Sporen und dem langen Buttermesser Renaissancelords wären, gerade wie Racines Seigneur Achille ein Höfling mit Allongeperücke und roten Absätzen ist. Aber Racine verzerrt nicht, während Shakespeare dagegen absichtlich ein Zerrbild liefert. Alles mündet bei ihm in Dissonanzen aus. Der Liebhaber wird verraten, der Held ermordet, die Treue steht in einem lächerlichen Lichte, Leichtfertigkeit und Roheit triumphieren, und es eröffnet sich schließlich keinerlei Aussicht auf einen besseren Zustand; das Stück endet grell mit einem unanständigen Scherz als Schluß, einer unschicklichen Äußerung des widerlichen Pandarus.

XI.

Am 9. September 1608 wurde die Mutter William Shakespeares begraben. Er pflegte in diesen Jahren von Mitte Mai bis in den Herbst hinein, während Hof und Adel von London abwesend waren, mit seiner Truppe das Land zu durchreisen und Vorstellungen zu geben. Sei es nun, daß er schon zur Hauptstadt zurückgekehrt war oder nicht, er eilte bei der Nachricht vom Tode seiner Mutter nach Stratford. Und er hat, nachdem er bei ihrer Beerdigung zugegen gewesen war, nicht wenige Wochen auf seinem Besitze New Place zugebracht, denn er ist, wie wir sehen, noch am 16. Oktober in Stratford, an welchem Tage er bei der Taufe des Sohnes von einem seiner Jugendbekannten, dem Alderman des Ortes, Henry Walker (der in Shakespeares Testament genannt wird) die Verrichtung eines Gevatters ausübt. Der Knabe erhielt nach ihm den Namen William.

Der Verlust der Mutter ist stets ein fürchterlicher, unersetzlicher Verlust; häufig wird es der fürchterlichste Verlust sein, den der Mann erleiden kann. Wie heftig Shakespeares Herz davon betroffen wurde, ahnt man, wenn man sich die Fähigkeit, stark und tief zu fühlen, vorstellt, womit die Natur ihn gesegnet und verflucht hatte. Wir wissen nur wenig von Shakespeares Mutter, aber wir können auf Grund der Geistesverwandtschaft, welche ausgezeichnete Söhne mit ihren Müttern zu verbinden pflegt, schließen,

daß sie keine gewöhnliche Frau gewesen ist. Mary Arden, die einem der ältesten und angesehensten Geschlechter der Grafschaft angehörte, einem Geschlechte des Landadels (the gentry), das vielleicht mit Recht bis auf Edward Confessor zurückgeführt worden ist, vertrat in der Shakespeareschen Familie das stolze, patrizische Element. Ihre Vorfahren hatten Jahrhunderte hindurch adeliges Wappen geführt. Der Sohn ist auch aus diesem Grunde stolz auf diese Mutter gewesen, wie sie stolz auf ihren Sohn war.

Mitten in der eben jetzt in seinem Gemüte herrschenden Verstimmtheit und pessimistischen Bitterkeit ist dieser neue Schlag auf ihn herabgefahren und hat bei seinem Überdruß am Leben, wie es seine Umgebung und Erfahrung ihm zeigte, ihm diesen Einen Anhaltspunkt „die Mutter" lebhaft vergegenwärtigt, ihn an alles das erinnert, was sie vierundvierzig Jahre lang für ihn gewesen war, seine Mannesgedanken und seine Dichterträume darauf hingelenkt, was die Mutter, diese alleinstehende, mit keiner anderen zu vergleichende Gestalt, überhaupt in dem Leben des Mannes bedeutet.

So erklärt es sich, daß, obgleich sein Dichtergenius auf der eben betretenen Bahn mit innerer Notwendigkeit bis an deren Ende weiterschreiten muß, in dem von Shakespeare jetzt vorgenommenen Werke unter all dem Niedrigen und Kleinlichen sich diese eine große Muttergestalt befindet, die stolzeste und am meisten ausgeführte, die er gezeichnet hat: Volumnia.

The Tragedy of Coriolanus erschien zum ersten Male in der Folioausgabe 1623; man ist jedoch so ziemlich darüber einig, die Entstehung des Stückes in das Jahr 1608 zu verweisen. Teils findet sich in Ben Jonsons The silent woman vom Jahre 1609 eine Replik, die eine frische Reminiszenz an eine Replik in Coriolanus zu enthalten scheint, teils deuten Stil und Versbau nach dem übereinstimmenden Urteil vieler verschiedenen Forscher auf dieses Jahr hin.

Wie ist dieses Werk aus der Tiefe von Mißmut, Verstimmtheit, Lebensüberdruß, Menschenverachtung, die zu diesem Zeitpunkte Shakespeares Seele ausmachte, emporgestiegen? Ich denke mir das folgendermaßen: Er hat sich entrüstet und erbittert gefühlt, und diese Erbitterung hat in seinen Erzeugnissen bald die eine, bald die andere ihrer Ursachen hervorgezogen, sich bald auf die eine, bald auf die andere Weise Luft gemacht, und hat dann zuerst wie in

6*

Troilus und Cressida über das Verhältnis der Geschlechter, demnächst wie hier über die bürgerliche Ordnung und die Politik in wechselnden Facetten gespielt.

Der Ausgangspunkt ist sicherlich so persönlich wie nur möglich: Shakespeares leidenschaftlicher Abscheu vor dem Regimente der Menge, hervorgerufen durch seine Geringschätzung gegen deren Urteilskraft, doch am tiefsten begründet in dem rein sinnlichen Widerwillen seiner Künstlernerven gegen die Atmosphäre des gemeinen Mannes. Dieser Abscheu muß gerade jetzt bis aufs äußerste gereizt gewesen sein durch die Empörung über den Unverstand des Publikums, die man in Troilus und Cressida deutlich verspüren kann, und da Shakespeare gleichzeitig in seinem Plutarch zum drittenmal einen römischen Stoff fand, der mit seinem augenblicklichen Gemütszustande übereinstimmte und ihm zugleich das Bild einer ausgezeichneten Mutter vor Augen stellte, so hat er einen unwiderstehlichen Trieb gefühlt, diesen Stoff dramatisch auszuformen.

Es war die alte, sagenhafte Geschichte von Coriolanus, dem großen Mann und Feldherrn, der in jener allerältesten, römischen Vorzeit mit dem Volke in seiner Vaterstadt in einen so unlösbaren Konflikt gerät und dann von diesem eine so übele Behandlung erfährt, daß er in seiner Erbitterung zu einem Todesverbrechen getrieben wird.

Doch um den Stoff als Ausdruck für seine Stimmung gebrauchen zu können, mußte Shakespeare ihn erst von Grund aus umarbeiten. Plutarch ist keineswegs parteiisch gegen den gemeinen Mann. Er hat nach besten Kräften versucht, sich in die Verhältnisse jener ihm schon fernliegenden Vorzeit hineinzuversetzen, wenn er sich auch bezüglich der Einzelheiten bedeutende Selbstwidersprüche zuschulden kommen läßt. Seine Erzählung geht in der Hauptsache darauf hinaus, daß der auf seiten der Reichen stehende Senat zu der Zeit, als Coriolanus schon hohes Ansehen und bedeutende Macht in der Stadt erlangt hatte, mit der großen Bevölkerung, die durch Wucherer entsetzlich gepeinigt wurde, in Streit geriet. Die Gesetze gegen die Schuldner waren nämlich außerordentlich hart. Man pfändete die Leute geringen Standes, verkaufte ihr bißchen Eigentum und warf selbst solche Männer ins Gefängnis, die mit Narben bedeckt waren und aufs tapferste gegen den Feind gekämpft hatten.

Bei dem letzten Kriege gegen die Sabiner hatten die Reichen den Plebejern versprechen müssen, in Zukunft gelinde vorzugehen; nach beendigtem Kriege jedoch brachen sie ihr Wort; die Pfändungen und Verhaftungen dauerten fort. Als das Volk dann beim Aufgebote gar nicht erschien, waren die Reichen trotz Coriolans Gegenvorschlag genötigt nachzugeben.

Shakespeare hat sich nun augenscheinlich von den freien bürgerlichen Gemeinden des Altertums gar keine Vorstellung machen können, und zwar am wenigsten von den Verhältnissen in dieser uralten Gärungszeit, da die römischen Plebejer sich zu einer energischen, politischen Partei vereinigten, zu einem Bürger- und Kriegerstand zugleich, und so den Kern bildeten, um den sich allmählich das ungeheuere, römische Reich formte — ein politischer Stand, von dem man hätte sagen können, was J. L. Heiberg vom Gedanken sagt: Er wird die Welt erobern, nichts Geringeres.

Zu Shakespeares Zeit, sozusagen vor seinen Augen, vollzog sich etwas Ähnliches. Das englische Volk begann eben damals den Kampf für die Selbstregierung. Da jedoch die Klasse, welche die Opposition bildete, dem Dichter und seiner Kunst feindlich gegenüberstand, so betrachtete er ihr Streben ohne Sympathie. So wurden denn für ihn jene stolzen und selbstsicheren Plebejer, die lieber nach dem mons sacer auswandern als sich unter das Joch der Patrizier beugen wollten, zu einem Londoner Pöbelhaufen, wie er ihn täglich vor Augen hatte. Die römischen Volkstribunen wurden in seinen Augen zu politischen Agitatoren schlimmster Art, zu eingebildeten und eitelen Schuften, zu Personifikationen von der Mißgunst, der Dummheit und rohen Mehrzahlsmacht des großen Haufens. Und mit Übergehung der Züge, die den römischen Plebs in ein vorteilhaftes Licht stellten, nahm er in seine höhnische Schilderung alle die Züge auf, von denen Plutarch in der Schilderung eines auf den Coriolikrieg folgenden Aufstandes berichtet, bei dem das Volk sich weniger klug benahm. Endlich verweilt er immer wieder, besonders in den leidenschaftlich schmähenden Äußerungen der Hauptperson, bei der außerordentlichen Feigheit der Plebejer, trotzdem Plutarch ausdrücklich Zeugnis für ihren Mut ablegt; seine Pöbelverachtung fand Nahrung in dem stets wiederkehrenden Betonen der erbärmlichen Furchtsamkeit der Menschenherde ungeachtet ihres förmlich kriegerischen Hasses gegen ihre großen Wohltäter.

Hat Shakespeare eine Hindeutung auf die Spannung und den Kampf zwischen James und dem englischen Volke machen wollen? Findet sich in Coriolanus unter vielem anderen auch der Seitenblick eines aristokratisch gesinnten Poeten auf englische Verhältnisse? Ich meine Ja. Wahrlich, die Ähnlichkeit zwischen dem persönlich so erstaunlich feigen James und dem stolzen, römischen Sagenhelden, der allein mit der ganzen Besatzung einer Stadt kämpft, war äußerst gering, und beinahe ebenso gering die Ähnlichkeit zwischen der Entschlossenheit des Helden und der Wankelmütigkeit James'. Es liegt auch keine Anspielung in dem rein Persönlichen, sondern in der allgemeinen Auffassung des Verhältnisses zwischen dem großen Wohltäter und dem Volke, nur als Haufen aufgefaßt, in der allgemeinen Betrachtung der Freiheitsbestrebungen als bloßer, nackter Meuterei.

Es ist schwer, es aussprechen zu müssen, aber je tiefer man in die Werke Shakespeares und in die Verhältnisse seines Zeitalters eindringt, um so mehr wird man von der Notwendigkeit überzeugt, in der er sich versetzt fühlte, trotz seines unzweifelhaften Ekels vor mancherlei Eigenschaften des Königs in der Königsmacht seine Stütze gegen seine Feinde suchen zu müssen — und um so mehr unzweifelhafte, wenn auch leichte und diskrete, an die Person des Monarchen gerichtete Artigkeiten findet man bei Shakespeare. Die Richtung des Blickes auf James hin verspürt man vielleicht zum ersten Male noch vor der Thronbesteigung des Königs in Hamlet, wo Shakespeare schwerlich ohne einen Dank oder einen Appell an den schottischen Fürsten so lange bei dem Verhältnisse des Prinzen zu den Schauspielern verweilt. Stark merkt man die Rücksicht in Maß für Maß, wo die Entfernung des Herzogs von Wien und sein doppelt wachsames Achten auf alles, was dort während seiner scheinbaren Abwesenheit im Schwange ist, sicherlich die augenblicklich nach der Thronbesteigung erfolgte, wenig mutige Entfernung des Königs von London, so lang die Pest dort raste, hat decken und erklären sollen. Dasselbe Verhältnis macht sich aufs neue hier in Coriolan geltend und noch ein letztes Mal im Sturm (zweifellos aus Veranlassung der Hochzeit der Prinzessin Elisabeth mit dem Prinzen Friedrich von der Pfalz geschrieben), wo die Schilderung des weisen Prospero einzelne, unendlich fein und geschmackvoll hingeworfene, aber unendlich unverdiente, an den weisen und gelehrten

König James gerichtete Artigkeiten enthält. Es besteht eine starke Analogie zwischen dem Verhältnis Molières zu Ludwig XIV. und dem Verhältnis Shakespeares zu diesem seinem König; die großen Männer hatten beide die religiösen Vorurteile der Bevölkerung gegen sich, beide hatten als königliche Theaterdichter Rücksichten zu nehmen; nur konnte Molière eine aufrichtigere Bewunderung für seinen Ludwig hegen, als Shakespeare sie James gegenüber zu empfinden vermochte.

Richard Garnett, der in einer übrigens meisterlichen Abhandlung über den Sturm in The Universal Review für 1889 Coriolanus ohne weiteres „eine Abspiegelung der Gefühle eines Konservativen bei James' Kampfe mit dem Parlamente" genannt hat — eine Äußerung, die viel zu weit geht — wirft die Frage auf, ob das Stück also durch den ersten oder durch den zweiten 1614 zum Ausbruch kommenden Konflikt veranlaßt sei, und da er sich für das letztere entscheidet, so gelangt er zu dem Ergebnis, womit er allein dasteht, daß Coriolanus Shakespeares letztes Stück sei.

Aber der Beweisgrund, den er für diese Ansicht geltend macht, wird sich bei näherer Betrachtung als völlig haltlos erweisen.

Einige Verse des fünften Aufzuges (Szene III, Zeile 97) lauten folgendermaßen:

Think with thyself
How more unfortunate than all living women
Are we come hither.

Der entsprechende, von Shakespeare benutzte Satz bei Plutarch hat in Norths Übersetzung in den älteren Ausgaben von 1595 und 1603 folgende Form:

How much more unfortunately than all the women living

und erst in der Ausgabe von 1612 steht wie in der Tragödie unfortunate. Dieser Umstand, den Halliwell-Philips entdeckt hat, führt ihn und Garnett zu der Annahme, daß Shakespeare die Ausgabe von 1612 benutzt und sein Drama also nicht früher habe verfassen können. Bedenkt man indessen, wie gering die Abweichung ist und wie sehr sie durch die Rücksicht auf das Versmaß geboten war, so ergibt es sich gleich, daß sie für die Datierung des Stückes außerordentlich wenig zu bedeuten hat. Dazu kommt

indessen, daß man aus dem Verhältnis zwischen Norths Übersetzung und anderen Einzelheiten in Coriolanus gerade den entgegengesetzten Schluß ziehen könnte. Im vierten Aufzug (Szene V, Zeile 87) heißt es:

for if
I had feared death, of all the men i' the world
I would have 'voided thee; but in mere spite
To be full quit of those my banishers
Stand I before thee here.

Bei North lautet die Stelle in den Ausgaben von 1579 und 1595:

For if I had feared death, I would not have come hither to have put myself in hazard, but prickt forward with spite.

In allen folgenden Ausgaben sind die hervorgehobenen Worte dagegen fortgefallen und durch with desire to be revenged ersetzt. Hieraus könnte also umgekehrt auf eine sehr frühe Entstehung von Coriolanus geschlossen werden. Doch beide Schlußfolgerungen haben gleich wenig zu bedeuten.

Es liegt also kein Grund vor, das wahrscheinliche Datum 1608 zu verlassen, und vor allen Dingen liegt kein Grund vor, dies zu tun, um die Lage Coriolans zu der im Juni 1614 von James vorgenommenen zweiten Auflösung des Parlamentes künstlich in Beziehung zu bringen.

Denn soviel läßt sich mit völliger Sicherheit dartun, daß der antidemokratische Geist und die antidemokratische Leidenschaft des Dramas nicht aus der Betrachtung augenblicklicher, politischer Verhältnisse entsprungen sind, sondern aus der eigenen, innersten Persönlichkeit Shakespeares, wie diese sich durch vieljähriges Wachstum entwickelt hat. Die Antipathie gegen den großen Haufen, der förmliche Haß gegen die Menge als Menge ist bei Shakespeare so alt, daß er sich schon in seinen frühesten tastenden Jugendarbeiten vorfindet.

Wir spürten schon diesen Haß in der Schilderung von Jack Cades Aufruhr im zweiten Teil von Heinrich VI., die unzweifelhaft von Shakespeare herrührt (siehe 1. Teil, S. 34, 143). Ferner fanden wir ihn in dem vollständigen Übergehen der Magna charta in dem historischen Schauspiel über König Johann (siehe 1. Teil, S. 193).

Es ist oben behauptet worden, daß Shakespeares aristokratische Verachtung der Massenherrschaft in dem rein sinnlichen Abscheu seiner Künstlernerven vor der Atmosphäre des gemeinen Mannes wurzele. Um hierfür den Beweis zu finden, braucht man nur den Blick über seine Werke hingleiten zu lassen. Schon im zweiten Teil (IV, 7) von Heinrich VI. wird auf die Atmosphäre hingedeutet. Märten bittet Cade, daß die Gesetze von England aus einem Munde kommen möchten. Smith bemerkt beiseite: Es werden stinkende Gesetze sein; denn er stinkt aus dem Munde nach geröstetem Käse. In Julius Cäsar stoßen wir wieder auf diesen Zug in Cascas Beschreibung von der Haltung Cäsars beim Lupercalienfeste, als er die Krone zurückweist (I, 2):

Er schob sie zum dritten Male zurück, und jedesmal, daß er sie ausschlug, kreischte das Gesindel und klatschten in die rauhen Fäuste und warfen die schweißigen Nachtmützen in die Höhe und gaben eine solche Last stinkenden Atem von sich, weil Cäsar die Krone ausschlug, daß Cäsar fast daran erstickt wäre, denn er ward ohnmächtig und fiel nieder.

Man vergleiche die Worte, in denen Kleopatra ihren Abscheu äußert, im Gefolge von Cäsar Octavianus nach Rom geführt zu werden (V, 2):

Nun, Iras, was denkst du?
So gut wie ich wirst als Ägypterpuppe
Auch du in Rom zur Schau stehn: Handwerksklaven
Mit schmier'gem Schurzfell, Winkelmaß und Hammer,
Die heben uns zur Schau empor; umwölken
Wird uns ihr dicker Hauch mit ekler Kost
Gestank, daß wir den Atem trinken.

Alle Hauptpersonen Shakespeares haben im Grunde dieselbe Pöbelscheu, oder wenn sie sie nicht an den Tag legen, so wird das stets als niedrige Berechnung gedeutet. Als Richard II. im Drama gleichen Namens Bolingbroke des Landes verwiesen hat, schildert er dessen Abschied vom Volke mit folgenden Worten (I, 4):

Wir selbst und Bushy, Bagot hier und Green
Sahn sein Bewerben beim geringen Volk;
Wie er sich wollt' in ihre Herzen tauchen
Mit traulicher, demüt'ger Höflichkeit,
Was für Verehrung er an Knechte wegwarf,
Handwerker mit des Lächelns Kunst gewinnend
Und ruhigem Ertragen seines Loses,
Als wollt' er ihre Neigung mitverbannen.

Vor einem Austerweib zieht er die Mütze;
Ein Paar Karrnzieher grüßten: „Gott geleit' euch!"
Und ihnen ward des schmeid'gen Knies Tribut,
Nebst: „Dank Landsleute! Meine güt'gen Freunde!"

An den meisten dieser Stellen ist es augenscheinlich geradezu der üble Geruch, der Shakespeare zurückgeschreckt hat. Er war auch insofern ein echter Künstler, als er für das durch häßliche Dünste erzeugte Unbehagen empfänglicher war als irgend ein Weib.

Zu dem Zeitpunkte im Leben Shakespeares, wozu wir nun gelangt sind, ist dieses Unbehagen wie jede andere Mißstimmung bei ihm zu einem rein leidenschaftlichen Unwillen herangewachsen. Die Tugenden und Vorzüge des gemeinen Mannes sind für ihn nicht vorhanden, seine Leiden sind eingebildet oder selbstverschuldet, seine Bestrebungen: töricht, seine Rechte: Hirngespinste, seine wirklichen Eigentümlichkeiten: Folgsamkeit dem gegenüber, der ihm schmeichelt, Undankbarkeit gegen den, der ihn rettet, und seine wirkliche Leidenschaft ist angeborener, tiefer und verbissener Haß gegen den, der groß ist. Aber alle seine Eigenschaften werden von der einen verschlungen, daß er stinkt:

Coriolanus (III, 1).

Die wandelbare, stinkende Menge mag
Mich immer sehn, wie ich nicht schmeichle, und drin
Sich selbst beschaun.

Brutus (II, 1).

Ich hört' ihn schwören,
Sollt' er einst stehn ums Konsulat, nie würd' er
Erscheinen auf dem Markt, auch antun nicht
Den kahlen Mantel der Erniedrigung,
Noch nach Gebrauch dem Volk die Wunden zeigend
Um ihren stinkenden Atem betteln.

Als die Plebejer ihn verbannen, beginnt Coriolanus seine Rede an sie mit dem Ausrufe (III, 3):

Ihr bellend Hundepack! Dess' Hauch ich hasse
Wie fauler Moore Qualm, dess' Lieb' ich schätze
Wie tote Leichnam' Unbestatteter,
Die mir die Luft verpesten . . . .

Der alte Menenius, der begeisterte Bewunderer des Coriolanus, sagt zu den Volkstribunen, als er hört, daß der Verbannte zu den Volskern übergegangen ist (IV, 4):

Ihr habt's schön gemacht
Und eure Schurzfellmänner, die ihr so
Erpicht wart auf Handwerkerstimmen und
Den Hauch der Knoblauchfresser.

Und etwas weiter:

Da kommt der Hause.
Ist denn Aufidius bei ihm? — Ihr, ihr seid's,
Die ganz die Luft verpestet, da ihr hoch
Die stinkenden Kappen warft, frohlockend über
Coriolans Verbannung.

Fragt man nun, wie kam Shakespeare zu dieser so wenig politisch begründeten, aber sinnlich bestimmten Geringschätzung gegen das „Volk", das bei ihm stets mit dem gemeinen Manne gleichbedeutend ist, so liegt es nahe auf sein persönliches Leben und seine täglichen Erfahrungen zurückzugreifen. Wo kam er selbst fortwährend in Berührung mit dem Volke, das für ihn mit dem Menschenhaufen gleichbedeutend war? Das tat er bei seiner fast täglichen Wirksamkeit im Theater. Er litt darunter, stets mit dem großen, gemischten Publikum vor Augen schreiben, in Szene setzen und spielen zu müssen. Das Feinste und Beste, was er schuf, drang in der Regel am schwierigsten durch. Daher in Hamlet die bitteren Worte von dem vortrefflichen Stücke, das kaum ein einziges Mal aufgeführt werden konnte, „es gefiel der Million nicht" (siehe 1. Teil, S. 141), ein Ausdruck, in dem Shakespeare seine geringe Achtung vor dem gemeinen Mann als Kunstrichter zusammengedrängt hat. Sogar die vielen Dichter und Künstler, die ernsthaft und begeistert überzeugte politische Demokraten gewesen, haben ihren Glauben an den Wert von Mehrheitsentscheidungen selten als für ihre Kunst geltend betrachtet. Selbst der politisch volkstümlichste Künstler weiß allzu gut, daß auf diesem Gebiete das Urteil Eines Kundigen mehr bedeutet als das von hunderttausend Unkundigen. Bei Shakespeare erstreckte sich jedoch die künstlerische Geringschätzung gegen das Urteil der Menge auf das ganze außerhalb der Kunst liegende Feld.

Wenn er von der Bühne aus seinen Blick über das Gewimmel von Köpfen gleiten ließ, die in dem offenen Hofe, der das Parterre bildete, ihr unordentliches Haar oder ihre Glatzen mit flachen Mützen bedeckt hatten, so konnte er sich nicht verhehlen, daß seine Gefühle mit den Jahren immer weniger mild geworden waren gegen the groundlings, diese ungewaschenen Bürger, die vor den feinen Herren auf der Bühne Abscheu hegten, und die von Ben Jonson mit dem scherzhaften Namen the understanding gentlemen of the ground bezeichnet worden waren. Ihre Ziegenfellwämser rochen nicht gut, ihre schwarzen Kattunjacken waren nicht schön. Nußknacker wurden sie genannt, weil sie ewig Nüsse knackten und die Schalen auf die Bühne warfen. Eine Kaprize reichte hin, daß sie außerdem Apfelsinenschalen, Stöpsel, Wurstreste, und kleine Steine hinterhersandten, während Verkäufer von Tabak, Bier und Äpfeln sich ihren Weg zwischen ihnen hindurchbahnten. Schon ehe der Vorhang sich teilte, stieg fortwährend ein Qualm von Tabak und ein Dunst von Getränken aus ihrer Mitte empor, indes sie ungeduldig den Augenblick erwarteten, da die Primadonna rasiert war und das Stück somit beginnen konnte. Die feinen Leute in den Logen und auf der Bühne, die sie mit ihrem Hasse beehrten und mit denen sie stets Händel anzufangen suchten, nannten sie Stinkards. Stets hagelten die Schimpfworte hin und her; zuweilen flogen Äpfel, oft flog Kot vom Parterre auf die Bühne; man versuchte sogar dahin zu spucken. In Dekkers The Gulls Hornebooke aus dem Jahre 1609 heißt es: „Du kannst nicht von der Bühne verjagt werden, selbst wenn die Vogelscheuchen im Hofe dir drohen, dich auszischen, dich anspucken.*) Noch zu einem so späten Zeitpunkte wie 1614 heißt es im Prologe zu einer alten Komödie The hog has lost his pearl von den Schauspielern, sie liefen Gefahr, von denen da unten mit Äpfeln, Eiern oder Steinen beworfen zu werden.**)

---

*) The stage, like time, will bring you to most perfect light, and lay you open; neither are you to be hunted from thence, though the scar-crows in the yard hoot at you, hiss at you, spit on you.

**) We may be pelted off for what we know
With apples, eggs or stones, from those below.

Und wer weiß, ob Shakespeare mit dem übrigen, weniger raufluſtigen Publikum viel zufriedener war. Dieſes beſuchte vielfach das Theater nicht der Kunſt zuliebe, ſondern ganz anderer Umſtände halber. In einem alten Buche heißt es über das engliſche Schauſpiel: „In den Schauſpielhäuſern Londons iſt es Mode, daß die jungen Leute zuerſt ins Parterre gehen und ihre Augen über die Gallerie gleiten laſſen; dann, gleich Raben, die ein Aas erſpäht haben, eilen ſie dahin, wo es ſie gelüſtet, und ſchmiegen ſich ſo dicht, wie ſie können, an die Schönſten.“*) Ja ſelbſt die vornehmen Herren, die auf der Bühne ſaßen oder lagen, waren wahrſcheinlich nicht weniger mit ihren Damen beſchäftigt als die weniger vermögenden Theaterbeſucher. Nicht ſelten ſahen ſie wie Hamlet, den Kopf im Schoß ihrer Geliebten, dem Schauſpiel zu. In Fletchers Queen of Corinth iſt eine ſolche Situation beſchrieben.**)

Aus Dekkers The Gulls Hornebooke erſehen wir, daß die Zuſchauer auf der Bühne öfters ſehr eifrig Karten ſpielten; andere laſen, tranken und rauchten Tabak, worüber ſchon Chriſtopher Marlowe in einem Epigramm und Ben Jonſon noch im Jahre 1614 in Bartholemew Fair klagen (those, who accommodate gentlemen with tobacco at our theatres). In ſeinem Schauſpiel The Case is altered ſetzt Jonſon in einer Replik (II, 4) aufs ſorgfältigſte auseinander, wie launenhafte Junker ſich bei der Aufführung eines neuen Stückes benahmen: „Sie haben ſich ſo daran gewöhnt, alles ſchlecht zu finden, daß ſie nichts billigen, wie gut es auch erfunden und ausgearbeitet iſt, ſondern niedergeſchlagen daſitzen, Geſichter ſchneiden und ſpucken, mit ihren Ohren ſchütteln und ſchreien: Erbärmlich! Erbärmlich!

---

*) In the playhouses at London it is fashion of youthes to go first into the yarde and to carry their eye through every gallery; then, like unto ravens, when they spy the carion, thither they flye, and press as near to the fairest as they can.

Plays confuted in Five several Actions by Stephen Gosson 1580.

**) For the fine courtier, the woman's man
That tells my lady stories, dissolves riddles,
Ushers her to her coach, lies at her feet
At solemn masques, applauding what she
laughs at (I, 2).

indem sie einfach ihr eigenes Wesen bezeichnen und ihre verzerrten Gesichter als eine Schraube gebrauchen, womit sie die wohlwollenden Mienen bei allen denen, die ihnen nahe sitzen, von dem, was sie sehen, fortdrehen."

Es trug vielleicht etwas zur Roheit des Theaterpublikums bei, daß die weiblichen Rollen ohne Ausnahme von jungen Männern gespielt wurden, obgleich dieser Umstand auf der anderen Seite die Verhältnisse beim Theater selbst weniger frivol gestaltet haben muß; für Shakespeare muß es jedenfalls eine Erleichterung gewesen sein, daß zu allen den Übeln, mit denen er zu kämpfen hatte, wenigstens das reizende und schreckliche Übel, das man Schauspielerinnen nennt, nicht gehört hat.*) Der Gedanke, daß man Frauenrollen von Frauen ausführen lassen könne, war in England so fremd, daß derselbe Mann, der in Italien die Existenz der Gabel entdeckt, ebendaselbst gleichzeitig das Vorhandensein von Schauspielerinnen beobachtet. Coryate schreibt im Juli 1608 in Venedig: „Hier habe ich gewisse Dinge wahrgenommen, die ich noch nie gesehen habe. Denn ich sah Frauen Komödie spielen, etwas, was ich noch nie sah, obgleich ich gehört habe, daß es zuweilen in London versucht worden sein soll. Und sie traten mit einer so guten Anmut auf, mit so richtigem Spiel, so richtigen Handbewegungen und allem, was sich sonst für einen Schauspieler schickt, wie ich es nur je bei einem männlichen Acteur gesehen habe."**) Es vergehen vierundvierzig Jahre nach Shakespeares Tod, ehe ein Weib die englische Bühne betritt. Wir wissen genau, wann und in welchem Stücke das geschah. Am 8. Dezember 1660 trat die erste englische Schauspielerin in Shakespeares Othello als Desdemona auf.

---

*) Es ist daher ein höchst drolliger Fehler, den der übrigens ausgezeichnete Schriftsteller, Professor Fr. Paulsen, in seiner Abhandlung Hamlet, die Tragödie des Pessimismus (Deutsche Rundschau, 59. Band, S. 243) begangen hat, wenn er, um Hamlet als eine sinnliche Natur darzustellen, bemerkt: „Man erinnere sich nur seiner Intimität mit den Schauspielern; als sie ankommen, fällt sein Blick sogleich auf die Füße der Schauspielerin."

**) Here I observed certaine things that I never saw before; for I saw women act, a thing that I never saw before, though I have heard that it hath been sometimes used in London; and they performed it with as good a grace, action, gestures, and whatsoever convenient for a player, as I ever saw any masculine actor.

Wir besitzen nämlich den bei dieser Gelegenheit benutzten Prolog.*)

So wie das Theaterpublikum in jenen Tagen beschaffen war, hat es jedenfalls in Shakespeares Augen das Bild einer ganz unkultivierten Horde dargeboten, und eben dieser Schwarm ist es, der den sinnlichen Anblick, das handgreifliche Bild abgab, wonach Shakespeare sich seine Vorstellungen vom „Volke" bildete. Während in seiner Jugend dieser Haufe ihm vielleicht etwas Wohlwollen und etwas Nachsicht einflößte, ist er ihm nun geradezu widerwärtig geworden. Vor allem hat ihn jedoch unzweifelhaft der fortwährende Anblick dieser understanders, das fortwährende Einatmen ihrer Atmosphäre dahin gebracht, nunmehr seinen Hohn gewaltsamer als je über Volksbewegungen, Volksführer und alle für ihn in dem Begriffe „der gemeine Mann" enthaltene Unverständigkeit und Undankbarkeit dahinsprudeln zu lassen.

Mit seiner notwendigerweise äußerst geringen, historischen Bildung und Einsicht betrachtete er die alten Zeiten, sowohl Roms wie Englands, in demselben Lichte wie seine eigene Zeit. Schon das erste Römerdrama Julius Cäsar legt von Shakespeares antidemokratischer Grundanschauung Zeugnis ab. Alles, was Plutarch von der Dummheit und Grausamkeit der Menge berichtet, greift er mit Begierde auf. Man rufe sich z. B. die Stelle ins Gedächtnis zurück, wo der Pöbel aus Wut über den Verschworenen Cinna den Dichter Cinna ermordet (III, 3):

Dritter Bürger

Euer Name, Herr! ehrlich!

---

*) An Prologue to introduce the first woman that came to act on the stage, in the tragedy called the Moor of Venice:

I come unknown to any of the rest
To tell you news; I saw the lady drest.
The woman plays to-day: mistake me not
No man in gown or page in petticoat:
A woman to my knowledge; yet I can't
If I should die, make affidavit on't . . .
T'is possible a virtuous woman may
Abhor all sorts of looseness and yet play,
Play on the stage — when all eyes are upon her,
Shall we count that a crime, France counts an honour?

Cinna

Ehrlich, mein Name ist Cinna.

Erster Bürger

Reißt ihn in Stücke! Er ist ein Verschworener.

Cinna

Ich bin Cinna der Poet! Ich bin Cinna der Poet!

Vierter Bürger

Zerreißt ihn für seine schlechten Verse! Zerreißt ihn für seine schlechten Verse.

Cinna

Ich bin nicht Cinna der Verschworene.

Vierter Bürger

Es tut nichts: sein Name ist Cinna; reißt ihm nur den Namen aus dem Herzen und laßt ihn laufen.

Dritter Bürger

Zerreißt ihn, zerreißt ihn!

Wie man sieht, läßt Shakespeare alle vier Bürger von demselben mordlustigen Wahnsinn erfüllt sein. Es liegt hierin dieselbe aristokratische Geringschätzung, die aufs neue so stark hervortritt in dem augenblicklichen Anschluß der Menge an den zuletzt auftretenden Redner, in deren Stimmungsumschwung nach der Rede des Antonius; ja möglicherweise trägt diese Geringschätzung in letzter Instanz auch Schuld an dem mißlungenen Bilde Cäsars. Nicht weil er die republikanische Staatsform umstürzen wollte, ist er vielleicht Shakespeare zuwider gewesen, sondern weil er der Führer der römischen Demokratie war, und Shakespeare sympathisiert mit der Adelsverschwörung gegen ihn, weil jede Volksgewalt, selbst die, welche sich dem Genie unterordnet, ihm als eine unmittelbar oder mittelbar von einem törichten Haufen ausgeübte Herrschaft unsympathisch ist.

Ganz von demselben volksfeindlichen Geiste beseelt tritt uns Shakespeares Persönlichkeit nun im Coriolanus entgegen, nur daß hier in der ganzen Stimmung des Stückes alles, was in seinen früheren Erzeugnissen zerstreut war und halbwegs zufällig vorzukommen schien, zusammengedrängt und hundertfach verschärft und gekräftigt ist.

Es ist mir nicht unbekannt, daß im großen und ganzen weder die englische noch die deutsche Kritik meine Auffassung teilt. Die Engländer, denen Shakespeare nach und nach nicht allein der Nationaldichter, sondern das Organ der Weisheit geworden ist, erblicken in seiner Poesie in der Regel nur die Liebe zum Einfachen, Gerechten und Wahren. Meistens sind sie deshalb der Ansicht, daß die Rechte des Volkes in diesem Drama mit gebührender Achtung behandelt seien; sie finden, daß im Stücke wie in einer Essenz alles enthalten sei, was zu Gunsten der Demokratie wie der Aristokratie angeführt werden könne, daß jedoch Shakespeare selbst unparteiisch sei: er steht, heißt es, keineswegs auf seiten seines Helden, dessen Stolz, der zu unerträglichem Hochmut ausartet, seine Strafe erhält, indem er ihn dahin bringt, die Waffen gegen sein Vaterland zu kehren, und ihn in einen elenden Tod stürzt; das Verhältnis zu der Mutter ist das einzige, bei dem die menschen- und volksfeindliche Steifheit in dem Charakter Coriolans erweicht und gemildert wird; im übrigen ist er durch und durch hart und unliebenswürdig; das römische Volk ist dagegen hier meistens liebenswürdig und gut. Allerdings, sagt man, ist das Volk etwas wankelmütig, aber Coriolan ist nicht weniger veränderlich und viel weniger unschuldig in seiner Unbeständigkeit; die Plünderungssucht des Volkes Corioli gegenüber, die den Marcius so sehr erbittert, ist ein Zug, der beim gemeinen Soldaten zu allen Zeiten angetroffen wird. Nein, Shakespeare hat nicht Partei ergriffen. Wenn er es mit einem hält, so ist dies der alte Menenius, eine freimütige, patriotische Seele, die dem Volke gegenüber einen munteren Humor bewahrt, selbst wenn er dessen Fehler noch so scharf erkennt.

Ich habe hier nur eine Auffassung wiedergegeben, die von hervorragenden englischen und amerikanischen Shakespeareforschern faktisch ausgesprochen worden ist — und sie findet ohne Zweifel durchgehends bei dem englisch redenden Publikum Beifall.*)

Auch in Deutschland gab es eine Zeit, da Shakespeares Dramen von liberalen Professoren ausgelegt wurden, die ihn

---

*) Siehe Shakespeares Tragedy of Coriolanus by the Rev Henry N. Hudson, Professor of Shakespeare in Boston University. Boston 1881.

unwillkürlich mit ihren eigenen Ideen und denen des Zeitalters in Übereinstimmung zu bringen wünschten. Damals sind viele Versuche gemacht worden, Shakespeare in seiner Weisheit als politisch vollständig unparteiisch darzustellen oder ihn wohl gar zu einem Liberalen zu machen, wie sie in den vierziger Jahren unseres Zeitalters in Mitteleuropa anzutreffen waren. Wir haben jedoch kein Interesse daran, ihn umzuformen. Für uns kommt es nur darauf an, daß unser Sinn fein und scharf genug ist, ihn selbst durch seine Werke hindurch zu fühlen. Und man muß sich förmlich Scheuklappen umbinden, um nicht zu sehen, welcher Seite Shakespeare hier seine Sympathie zugewandt hat. Nur allzu einig ist er mit den Senatoren, die da sagen, arme Bittsteller hätten keinen angenehmen Atem. Nur allzu oft fühlt man es heraus, daß Coriolanus, dem niemand widerspricht und den niemand widerlegt, nichts anderes ausspricht, als was der Dichter selbst vertreten will.

Gleich nachdem Menenius in der ersten Szene des Stückes den römischen Bürgern das Gleichnis von dem Magen und den Gliedern erzählt hat, tritt Marcius als leidenschaftlicher Fürsprecher für dieselben Anschauungen auf, die Menenius mit Humor vorgetragen hat:

Wer gute Wort' dir gibt, der schmeichelt mehr
Als ganz abscheulich. — Was denn wollt ihr, Hunde,
Die ihr nicht Frieden mögt noch Krieg? Der schreckt euch,
Der andre bläst euch auf. Wer euch vertraut,
Der trifft euch Hasen, wo er Löwen sucht,
Wo Füchse, Gänse. Ihr seid nicht fester, nein,
Als auf dem Eis in Brand gesetzte Kohlen,
Als Hagel in der Sonne. 's ist eure Tugend,
Zu preisen den, den Schuld daniederwirft,
Dem Recht dafür zu fluchen. Wer Größe
Erwirbt, erwirbt auch euren Haß, eur Trachten
Ist nur Gelüst des Kranken, der, was schlimmer
Sein Übel macht, begehrt . . . .
Hängt euch! Euch trauen?
Jede Minute wechselt euch den Sinn:
Den nennt ihr edel, den ihr kaum gehaßt,
Den schlecht, der euer Schmuck war . . . .

Die Tatsachen bestätigen jeden Satz, den Coriolanus hier ausgesprochen hat, so auch den, daß die Plebejer nur mit dem Munde stark seien, jedoch Reißaus nähmen, sobald es zum Kampfe

käme. Beim ersten Zusammenstoß mit den Volkern ergreifen sie die Flucht (I, 4):

Marcius

Die Pest des ganzen Südens fall' auf euch,
Schandflecke Roms! Ihr Herde — Geschwür' und Beulen
Vergiften euch, daß Ekel ihr erregt,
Eh' man euch sieht, und ihr einander ansteckt
Dem Winde entgegen meilenweit! Gansseelen
In Menschenform, wie reißt ihr aus vor Buben,
Die wohl vor Affen flöhn? Pluto und Hölle!
Nur hinten Wunden! Rücken rot, das Antlitz bleich
Vor Flucht und Fieberfurcht?

Es gelingt dem Helden durch die Drohung, selbst auf die Fliehenden einhauen zu wollen, diese wieder gegen den Feind zu treiben, ihn in die Flucht zu schlagen und die Stadt zu erobern, indem er — gleich einem Halbgott oder Kriegsgott — zunächst allein durch das sich hinter ihm schließende Tor in die Stadt dringt, ohne daß ein einziger seiner Soldaten ihm folgt; als er dann im Kampfe mit den Feinden blutend auf der Stadtmauer erscheint, und die Stadt durch einen erneuten Angriff eingenommen wird, kennen die plebejischen Soldaten keine andere Sorge, als so viel Beute wie möglich an sich zu reißen. So rollt denn wieder der Donner des Zornes:

Seht diese Bummler, die nach riff'gen Drachmen
Die Stunden schätzen! Kissen, blei'rne Löffel,
Alt Eisen, Wämse, die der Henker selbst
Verscharrte mit den Eignern; diese Schurken,
Sie packen's auf, eh aus die Schlacht! — Haut sie nieder!

Für Coriolan ist die Volkspartei einfach der Inbegriff der Horde:

die nicht herrschen kann
Und nicht gehorchen will.

Die übrigen Mitglieder des Adels sind zu schwach, gegen die Volkstribunen aufzutreten, wie diese es verdienen, aber Coriolanus, der den Umfang der Gefahr erkennt, jene auf die Verwaltung der Stadt Einfluß erlangen zu lassen, ladet mutig wenn auch unklug den Haß auf sich, um ihnen zu trotzen und sie zu hemmen (III, 1):

7*

Erster Senator

Kein Wort mehr, darum flehn wir.

Coriolanus

Wie! Nicht mehr!
Wie ich für's Vaterland mein Blut verspritzt,
Nicht fürchtend äuß're Macht, soll meine Lunge
Schreien, bis sie aufplatzt wider diesen Grind,
Des Gift wir gern entrönnen, gehn wir gleich
Recht aus auf Ansteckung.

Er beweist, daß das Volk die unentgeltliche Austeilung von Korn, die stattgefunden hat, nicht verdient habe. Als das Aufgebot zum Kriege erfolgte, hätten sich die Plebejer diesem entzogen. Im Kriege hätte ihr Mut sich meist in Meutereien gezeigt. Die von ihnen gegen den Senat vorgebrachten Klagen seien grundlos. Nichts sei erbärmlicher, als daß man ihnen aus Furcht vor ihrer Mehrzahl Anteil an der Macht eingeräumt habe. Und so lauten denn seine letzten Worte:

Die Doppelherrschaft
— Wo stolz ein Teil mit Grund, frech ohne Recht
Der andere; wo Klugheit, Rang, Geburt
Nichts machen kann, als nach dem Ja und Nein
Des unverständ'gen Schwarms, — sie setzt beiseit
Was wahrhaft not tut und gibt Raum indes
Wertlosem Tand. Schließt man den Zweck so aus,
Nichts kann zum Zweck geschehn . . . .

Ulysses in Troilus und Cressida würde nicht anders sprechen, und Ulysses vertritt doch die wahre staatsmännische Weisheit. Wie man sieht, werden weder die humanen Rücksichten auf die gedrückte Lage des gemeinen Mannes noch die gerechte Erwägung, daß der, dem die Lasten auferlegt sind, auch bei deren Verteilung ein Mitbestimmungsrecht haben müsse, irgendwie in Betracht gezogen. Und daß Shakespeare die politischen Anschauungen Coriolans teilt, das legt er ohne Vorbehalt an den Tag, indem er die verschiedensten Persönlichkeiten dessen Äußerungen billigen läßt; sie tadeln nur die herausfordernde Form, zuweilen nicht einmal diese. Die Schilderung des Menenius von den Volkstribunen gibt dem von Marcius entworfenen Bilde an Schärfe nicht das Geringste nach (II, 1):

Unsre Priester selbst müßten Spötter werden, begegneten ihnen so lächerliche Geschöpfe als ihr seid. Wenn ihr am zweckmäßigsten sprecht, so ist's nicht das Schütteln eurer Bärte wert; und eure Bärte verdienen kein so ehrenvolles Grab, als eines Flickschneiders Kissen auszustopfen oder in eines Esels Packsattel beerdigt zu werden. Und doch wagt ihr zu sagen, Marcius sei stolz, der nach einem mäßigen Anschlage all eure Vorfahren seit Deukalion her aufwiegt . . . .

Als Coriolan wegen seiner freien Sprache des Landes verwiesen worden ist, kennt die Bewunderung des Menenius für ihn keine Grenzen (III, 1):

Sein Wesen ist zu edel für die Welt;
Nicht schmeichelt' er Neptun um seinen Dreizack,
Noch Zeus um seinen Blitz. Sein Herz ist auch sein Mund:
Was seine Brust denkt, sagt die Zung' heraus . . . .

Er wird also wegen seiner Tugenden, nicht seiner Mängel wegen verbannt. Und im Grunde denken alle wie Menenius. Als Coriolan zum Feinde übergegangen ist und es gilt, seinen Zorn zu besänftigen, teilt Cominius die Auffassung des alten Humoristen von der Schuld des Volkes gegen ihn (IV, 4):

Wer wird drum flehn?
Hier den Tribunen wehrt's das Schamgefühl.
Das Volk verdient sein Mitleid, wie der Wolf
Der Schäfer Mitleid . . . .

Ja selbst Stimmen aus dem Volke geben Coriolanus recht (II, 2). Als der eine der Diener auf dem Kapitolium trotz seiner starken Hervorhebung der Bravheit Coriolans ihn allzu stolz und dem gemeinen Manne zu feindlich gesinnt findet, widerlegt ihn der andere und gibt Coriolanus recht in dessen gleich großen Verachtung vor dem Wohlwollen und dem Unwillen des Volkes; es wisse ja doch weder aus noch ein:

Hat es also lieb, ohne zu wissen warum, so haßt es auch ohne einen besseren Grund zu haben. Wenn also Coriolanus nicht danach fragt, ob es ihn liebt oder haßt, so beweist das seine genaue Kenntnis von ihrer Gesinnung, und durch seine edle Sorglosigkeit läßt er sie das deutlich ersehen.

Das ist beinahe eine allzu gewählte Sprache für einen Diener. Man merkt, daß der Dichter sich keine besondere Mühe gegeben

hat, seine Stimme zu verstellen. Und er läßt ferner denselben Diener auseinandersetzen, daß Coriolan sich um sein Vaterland sehr verdient gemacht habe, indem er nicht emporgestiegen sei wie andere, die mit der Mütze in der Hand dagestanden ohne sonst etwas zu tun als Bücklinge zu machen und sich beim Volke einzuschmeicheln:

Er dagegen pflanzte ihnen dergestalt seine Verdienste vor Augen und seine Taten ins Herz, daß ihre Zungen, wenn sie schwiegen und nichts gestänben, eine Art von undankbarer Beleidigung begingen. Das Gegenteil zu sagen, wäre eine Bosheit, die sich selbst Lügen strafen und von jedem Ohr, das es hörte, Vorwurf und Tadel erzwingen würde.

So zeugen also die Unmündigen im Geiste ebenso sehr für die Größe des Helden wie die feinsten und klügsten Patrizier.

Es ist meines Erachtens nicht schwierig, das zu verfolgen, was sich vor der Ausformung dieser Dichtung in der Seele Shakespeares vollzogen hat. Wenn er erwog, was in diesem traurigen Erdenleben seine Freude gewesen war, was es ihm erträglich gemacht hatte, so fand er als einzige, stets wenn auch nicht üppig sprudelnde, Freudenquelle: die Freundschaft einzelner Großen. Das Wohlwollen einiger vornehmen und vornehm denkenden Herren war der Ruhm seines Lebens.

Für die Massen empfand er nur Verachtung; er vermochte es nicht, und zwar jetzt weniger als je, sie in einzelne aufzulösen; er sah nur die sich bei diesen einzelnen entwickelnde Bestialität, sobald sie sich zu Massen vereinigten. So formte sich vor seinem Auge das Bild der Menschheit, als ob diese überhaupt nicht aus Millionen Einern, sondern aus einigen äußerst wenigen, großen Einern und Millionen Nullen bestände. Er neigte sich immer mehr der Auffassung zu, das alles, was dem Leben überhaupt Wert verleihe, durch das Dasein großer Menschen bedingt sei. Und so gelangt der Heldenkultus, den er schon von seiner frühesten Jugend an gepflegt hatte, zu einer noch weiteren Entwickelung. In seiner Jugend hatte diese Verehrung jedoch keinen streitbaren Charakter gehabt. Nun aber war dem so. Er nahm den Umstand, daß Coriolanus ein Kriegsheld ist, mit auf, weil er es mußte; das ist zufällig und imponierte ihm nicht; nicht den Raufbold in ihm, sondern den Halbgott wollte er verherrlichen. Denn jetzt betrachtete er die Verhältnisse und Bedingungen des Lebens so:

Gegen die wenigen, die einzelnen Großen bildete sich mit Naturnotwendigkeit eine Verschwörung des Hasses und des Neides von seiten der Kleinen und Erbärmlichen. Wie Marcius sagt: „Wer Größe erwirbt, erwirbt auch euren Haß."

Kraft dieses Gedankenganges bekam Shakespeares Heldenverehrung eine kleinere Zahl von Halbgöttern anzubeten, wurde aber gleichzeitig viel durchgreifender. Hier tritt er in Ausdrücken von bisher bei ihm unbekannter Stärke auf. Die Patrizier, die den Wert des Coriolanus vollständig verstehen, hegen für ihn eine Art von Anbetung oder erotischer Schwärmerei. Als seine alte Mutter dem Senator Menenius sagt, es seien Briefe von ihrem Sohne angekommen, und hinzufügt: „Ich glaube, zu Haus ist noch einer für euch," so ruft Menenius aus (II, 1):

Mein Haus selbst soll tummeln heut' abend. Ein Brief für mich?

Virgilia

Ja, gewiß, es ist ein Brief für Euch da; ich sah ihn.

Menenius

Ein Brief für mich! Das macht mich auf sieben Jahre gesund. Und all die Zeit will ich dem Arzt ein Gesicht ziehn; das köstlichste Rezept im Galen ist nur Quacksalberei und gegen dieses Präservativmittel nicht so viel wert wie ein Pferdetrank.

So spricht ein Freund. Man höre nun seinen bittersten Feind, den Anführer der Volsker Aufidius, den er wie keinen anderen gedemütigt, in einer Schlacht nach der anderen besiegt hat. Aufidius haßt ihn, und wir haben ihn im Drama schwören hören: kein Tempel, kein Gebet der Priester, kurz nichts, das sonst einem wütenden Haß Zügel anlege, solle seine Rachsucht hemmen können. Er hat geschworen, wo er auch immer seinen Feind fände, selbst an seinem eigenen Herde, wolle er seine Hände in dessen Herzblut waschen. Als Marcius dann wirklich Rom verläßt, nach dem Lande der Volsker zieht und Aufidius in seinem Hause, an seinem Herde aufsucht — welche Bewunderung, ja Begeisterung ergreift da nicht diesen Feind, der ihn gerne hassen und noch lieber geringschätzen möchte, bei dem bloßen Anblick seiner Person, dem bloßen Klang seiner Stimme, dem bloßen Eindruck von der Größe seines Wesens! (IV, 3):

O Marcius, Marcius,
Jedwedes deiner Worte riß vom Herzen
Mir Wurzeln alten Grolls. Wenn Jupiter
Aus jeder Wolk' orakelnd sagte: „Das
Ist wahr!" ich glaubte mehr ihm nicht als dir,
Höchst edler Marcius. — O, laß mich schlingen
Die Arm' um diesen Leib, an welchem mir
Die rauhe Esche hundertmal zerbrach,
Den Mond mit Splittern schreckend! Hier umfass' ich
Den Amboß meines Schwerts und kämpfe nun
So edel und so heiß mit deiner Liebe,
Als ich mit ehrbegier'ger Stärke je
Bekämpfte deine Tapferkeit. Vernimm:
Ich liebte meine Braut; nie hat ein Mann
So treu geseufzt; doch daß ich hier dich sehe,
Du edles Haupt! Mehr hüpft mein frohes Herz,
Als wie zuerst mein junges Weib ich sah
Mein Haus betreten . . . .

Also Heldenverehrung, ganze, unbedingte, bis zur Schwärmerei auf dem Hintergrund ebenso unmäßiger Geringschätzung gegen den großen Haufen, jedoch für jeden, der zu lesen versteht, unverkennbar nicht die demütige Bewunderung fremder Größe, wie sie in früheren Tagen z. B. in Heinrich V. hervortrat, sondern eine andere, die sich auf mächtiges und trotziges Selbstgefühl und Überlegenheitsbewußtsein gründet.

Der Leser möge sich ins Gedächtnis zurückrufen, daß Shakespeare von seinen Zeitgenossen weniger als ein Dichter, der sich als Schauspieler ernährte, denn als ein Schauspieler, der nebenbei auch dramatischer Schriftsteller war, aufgefaßt wurde, und ferner, daß der Schauspielerstand eine wenig angesehene Kaste war, sowie daß die Arbeit des Dramatikers als eine geringgeschätzte Art von Poesie nicht mit zur Literatur gerechnet wurde. Die meisten von Shakespeares Zeitgenossen sind ohne Zweifel der Ansicht gewesen, daß nur seine kleinen erzählenden Dichtungen Venus und Adonis sowie Lucretia sein eigentliches Anrecht auf Lob begründeten, und sie haben es sicherlich bedauert, daß er, um Geld zu verdienen, in die Zunft der hundert dramatischen Dichter eingetreten war. Wie es noch in der Widmung zu Historiomastix (1634) heißt: „Es ist ein geldgieriges Volk, diese Dramatiker, und sie legen nicht das geringste Gewicht darauf was sie schreiben. Daher genieren sie

sich auch nicht. Sie plündern, stehlen, übersetzen, erweitern, setzen Himmel, Erde und Hölle in Szene . . . benutzen Begebenheiten von gestern, Chroniken, Märchen, Romane . . . ." Shakespeare gab denn auch nicht einmal selbst seine Dramen heraus. Er fand sich darin, daß gierige Buchhändler sich ungesetzlich seiner Werke bemächtigten und sie mit einer Textbehandlung herausgaben, die ihn mit Grauen erfüllt haben muß. Wahrscheinlich ist es ihm so widerwärtig gewesen, seine Schauspiele in einer solchen Gestalt gedruckt zu sehen, daß er selbst nicht einmal ein Exemplar davon besitzen mochte. In dieser Beziehung war er so gestellt wie ein moderner Schriftsteller, der durch keine literarische Übereinkunft beschützt ist, und der seine Arbeiten in fremden Sprachen mißhandelt und verstümmelt sieht.

Er genoß zwar einer gewissen Popularität, aber er war und blieb ein Schauspieler wie andere Schauspieler (zweiten Ranges, hinter Burbage) und als Dichter war und blieb er einer unter den vielen. Niemals, unbedingt niemals bei einem Zeitgenossen Verständnis dafür, daß er einzig war, und daß der ganze Schwarm der anderen ihm nicht das Wasser reichen konnte. Er lebt und stirbt als einer von den vielen.

Es ist augenscheinlich, daß sich zu diesem Zeitpunkte seines Lebens in seinem Inneren hiergegen eine mächtige Revolte erhoben hat. Hat es Augenblicke gegeben, in denen er seine Größe ganz empfunden und ganz begriffen hat? Es kann kaum anders sein. Diese Augenblicke sind jetzt häufig gewesen. Hat es Minuten gegeben, in denen er sich sagte: Nach fünfhundert Jahren, nach tausend Jahren wird die Menschheit meinen Namen noch kennen, meine Schauspiele noch lesen? Wer kann hierauf antworten; es ist aber wenig wahrscheinlich, sonst würde er dafür gekämpft haben, seine Werke selbst herauszugeben. Dagegen ist es beinahe sicher, daß er sich zu diesem Zeitpunkte eines solchen dauernden Ruhmes würdig erachtet hat. Aber er hat — das ist klar — nicht daran geglaubt, daß die Nachwelt scharfsichtiger sein, höher stehen, ihn richtiger schätzen würde als seine Zeitgenossen. Ein Begriff wie der von historischer Entwickelung ist ihm ja fremd. Er hat vielmehr die Kultur seines Vaterlandes als in raschem Rückschritt begriffen betrachtet; er hat die Beschränktheit um sich her wachsen, die Frömmelei triumphierend vorrücken und seine Kunst als Teufels-

werk bekämpfen sehen, und er ist zu einem Abscheu vor dem Menschenschwarm in der Zukunft wie in der Vergangenheit und Gegenwart gelangt, der ihn gegen dessen Lob wie gegen dessen Tadel gleichgültig machte. Deshalb hat es ihn ergötzt und gesättigt, diese Gleichgültigkeit bei Coriolan zu schildern, der hinausgeht, als der Senat sein Lob verkünden und ihn zum Konsul ernennen will, er, von dem Plutarch erzählt, das einzige, was ihm die Ehre lieb gemacht, sei die Freude gewesen, die seine Mutter über seinen Ruhm empfand, und der doch bei Shakespeare gleich zum Beginne des Stückes sagt (I, 9):

Meine Mutter,
Die einen Freibrief hat, ihr Blut zu preisen,
Wenn sie mich lobt, sie kränkt mich.

Shakespeares Wesen machte sich frei von dem Urteil der Menschen. Er wohnte nun auf den kühlen Höhen über der Schneelinie, jenseits von Menschenlob und Tadel, erhaben über die Freuden der Ehre und die Beschwerden des Ruhmes, die reine Luft der Gebirgsnatur einatmend, die hohe Gleichgültigkeit, worin die Seele schwebt, wenn sie von ihrer Verachtung getragen wird.

Einige wenige waren Menschen, die anderen Masse, Schwarm, Fischrogen, wie Menenius sie nennt. Deshalb fühlt er mit Coriolanus und verherrlicht ihn. Deshalb verleiht er ihm den Haß einer Cordelia gegen jede unwürdige und vorteilhafte Schmeichelei, ja er legt ihm ihre Worte auf die Lippen (II, 2):

Eur Volk
Lieb' ich nach seinem Wert.

Deshalb wappnet er ihn mit derselben strengen Wahrheitsliebe, mit der Molière später seinen Alceste ausstatten wird, macht ihn nicht nur nicht halbkomisch, sondern unbedingt heroisch (III, 3):

Ihr Urteil sei Tod vom Tarpejischen Felsen,
Landflüchtig Elend, Schinden, Not im Kerker
Bei einem Korn des Tags, — nicht wollt' ich mir
Erkaufen ihre Gnad' um ein gut Wort . . . .

Shakespeares ganze Seele ist mit diesem Coriolanus, wenn er sich nicht dazu bequemen kann, das Volk um das Konsulat als

Lohn für seine unbestreitbaren Verdienste zu ersuchen. Mögen sie ihm den Lohn für seine Taten geben, aber darum werben — welche Qual!

Seine Freunde fordern von ihm, er solle der Sitte folgen und persönlich als Bewerber auftreten. Shakespeare, der sonst dem Plutarch (Kap. XII ff.) Schritt für Schritt folgt, dichtet hinzu, daß dies dem Coriolan über die Maßen peinlich ist. Lange weigert er sich. Während er sich bei dem griechischen Geschichtsschreiber ohne weiteres mit einem prächtigen Gefolge auf dem Forum einfindet und die im Kriege erhaltenen Wunden vorzeigt, kann Shakespeares Held sich nicht überwinden, vor dem Pöbel mit seinen Taten zu prahlen noch seine Wunden zu zeigen, um das Mitleid und die Bewunderung der Menge anzurufen (II, 2):

Ich kann nicht
Dies Kleid antun, nackt dastehn und um Stimmen
Der Wunden halb sie betteln. Heißt es gut,
Daß ich dies Tun umgehe.

Endlich gibt er nach, aber kaum hat er das Forum betreten, so verwünscht er das, worauf er sich eingelassen hat (II, 3):

Was muß ich sagen? —
„Ich bitt' Euch, Herr" — Verdammt! Ich kann die Zunge
Dazu nicht spornen! — „Seht, Herr, meine Wunden.
Ich kriegte sie für Rom, als die und die
Von Euren Brüdern schrien und rannten vor
Dem Schall der eignen Trommeln."

Er versucht sich zu bezwingen und wendet sich, wortkarg und mit schlecht verhehlter Ironie und Ungeduld an die zunächst Stehenden. Doch auf die Frage, was ihn bewogen habe, als Bewerber aufzutreten, antwortet er auffahrend und unklug:

Mein eigenes Verdienst.

Erster Bürger

Eur eigenes Verdienst?

Coriolanus

Ja; nicht mein eigener Wunsch.

Zweiter Bürger

Wie! Nicht Eur eigner Wunsch?

Nein, Herr; es war noch nie mein Wunsch, den Armen mit Betteln lästig zu fallen.

Als er sich auf diese wenig diplomatische Weise einige Stimmen erobert hat, ruft er aus:

Höchst süße Stimmen!
Besser ist sterben, besser ist verhungern,
Als betteln so um schon verdienten Lohn.

Und als die Tribunen dann Ränke gegen ihn schmieden, das Volk aufhetzen, ihn nicht zum Konsul zu ernennen, und er sich dieser Verhöhnung gegenüber in dem Grade vergißt, daß sie die Verbannung über ihn verhängen können, explodiert er mit einem Ausbruch von erbitterten Schimpfworten und Drohungen: „Ihr bellend Hundepack!... Ich verbanne euch!", ungefähr so, wie ein paar Jahrtausend später ein anderer, erst bei dem Volke beliebter, dann plötzlich vom demokratischen Neide angegriffener Mann, Gambetta, seinen entrüsteten Zorn über eine lärmende Volksversammlung in Belleville dahin donnerte: „Feiges Gezücht! Ich werde euch bis in eure Höhlen verfolgen!"

Die Natur des Stoffes und die ganze Anlage der Tragödie machten es zu einer Notwendigkeit, dem Selbstgefühl des Coriolanus einen ab und zu in seinem Ausdruck abstoßenden Hochmut beizumischen. Man verspürt jedoch durch die bewußte künstlerische Übertreibung in der Darstellung des Heldenstolzes, wie in jenen Tagen aus der Tiefe einer Menschenverachtung, so bewegt wie ein Meer im Sturm, in Shakespeares Gemüt ein unermeßlicher Stolz, rein und felsenfest, emporgestiegen ist.

XII.

Coriolanus ist eine streng regelrecht gebaute Tragödie mit einfacher und kräftiger Handlung, stets steigender Spannung und logischem Ausgang. Von Othello abgesehen, hat Shakespeare seinen Stoff nie übersichtlicher geformt. Coriolanus ist das Trauerspiel von dem Los der unverbrüchlich wahrheitsliebenden, großen Persönlichkeit in einer Welt von Kleingeistern und von dem Fluch, den der rücksichtslose, heroische Egoismus auf sich herabzieht,

wenn er den Helden dahin bringt, seinen Stolz höher zu achten als irgend welche Pflicht gegen Staat und Vaterland.

Shakespeare hat sich von seiner aristokratischen Sympathie keineswegs verleiten lassen, die unverantwortliche Schuld Coriolans und deren notwendige Folgen zu übersehen. Aus Wut über seine Verbannung geht der große Feldherr zum Feinde des römischen Staates über, führt das Heer der Volsker gegen seine Vaterstadt, verwüstet, plündert und verbreitet Entsetzen, weist die ihn demütig bittenden Standesgenossen zurück und gibt erst nach, als die Frauen mit seiner Mutter und Gattin an der Spitze ihn um Gnade und Frieden anflehen.

Daß Shakespeare den Landesverrat nicht als ein verzeihliches Vergehen betrachtet wissen will, hat er durch die früher von Coriolan geäußerte Entrüstung, als man ihm den Schimpfnamen eines Verräters entgegenschleuderte, an den Tag gelegt (III, 3):

Der tiefsten Hölle Glut zehr' auf das Volk!
Verräter ich! — Schmähsüchtiger Tribun!
Blitzt' dir im Aug' zehntausendfacher Tod,
Faßt' deine Hand den Tod millionenfach,
Dein Lügenmaul ihn mehr noch; dennoch sag' ich
„Du lügst!" dir ins Gesicht, so frank und frei,
Wie ich zu Göttern flehe!

Und bald darauf läßt Coriolan sich dennoch durch seinen beleidigten Stolz verleiten, gerade das Verbrechen zu begehen, das er so entrüstet zurückgewiesen hat. Keine Rücksicht auf Vaterland und Mitbürger hält ihn zurück. Die Mutter, die er während seines ganzen Lebens vergöttert, und die Gattin, die er stets hochgeschätzt hat, sind die Mächte, an denen seine Rachsucht sich bricht. Aber er weiß auch sehr wohl, daß er sich aufopfert, indem er seinen Haß auf dem Altare der Familie opfert; denn die Volsker werden ihm nicht verzeihen, daß er, der Rom in ihre Gewalt gebracht, nun ihren Triumph an Rom ausliefert. Und er fällt denn auch, von der stets wachen Eifersucht des Aufidius getroffen, die sich nun kraft des Zornes der enttäuschten Volsker geltend machen kann.

Alle diese Hauptcharaktere und diese ganze wohlgebaute Handlung fand Shakespeare bei Plutarch in beinahe fertigem Zustande vor. Hinzugedichtet hat er: die Persönlichkeiten der Tribunen, die Rolle des Menenius mit alleiniger Ausnahme des Gleichnisses von dem

Magen und den Gliedern, sowie die Gestalt der Virgilia, die in der Sage nicht viel mehr als ein Name ist, während Shakespeare aus dem Vorliegenden mit wenigen Strichen eine Frau gezeichnet hat, deren Anmut in der Sanftherzigkeit ihres Wesens besteht. „Heil dir, mein holdes Schweigen!“ begrüßt Marcius sie bei seiner Heimkehr (II, 1), und sie ist durch diesen Ausruf erschöpfend bestimmt. Übrigens sind einzelne ihrer Hauptäußerungen sowie die wichtigsten der Volumnia in den Mund gelegten Antworten nur nach Plutarchs Prosa in Versform gebracht, und einfach dadurch rollt in den Adern dieser Frauen so viel echtes römisches Blut.

Besonders Volumnia ist die wahre, römische Matrone aus den Tagen der Republik. Sie ist mit besonderer Sorgfalt ausgearbeitet, und ihr reiches und kräftiges Wesen entbehrt auch nicht der Schattenseiten. In den alten, römischen Sagen nimmt der Krieger stets den ersten Platz ein, die Mutter den zweiten. Volumnias Verwandtschaft mit dem Sohne spürt man in ihrem ganzen Auftreten und in allen ihren Worten. Als Weib ist sie mehr als er geneigt, Verstellung anzuwenden oder doch anzuerkennen; ihre Gemütsart ist aber nicht weniger trotzig-stolz als die seine.

Ihr erster Gedanke kann jesuitisch sein, ihr zweiter ist stets gewaltsam (III, 2):

O Sohn, Sohn, Sohn!
Ich wünscht' Euch erst gehüllt in Eure Macht,
Eh' Ihr sie abgenutzt.

Coriolanus

Laßt gut sein.

Volumnia

Ihr konntet ganz der Mann sein, der Ihr seid,
Bei mindrem Eifer, es zu sein. Man hätt' Euch minder
Durchkreuzt in Euren Zwecken, wenn Ihr nicht
Kundgabt, was Ihr bezwecktet, als sie noch
Macht hatten, Euch zu stören.

Coriolanus

Laßt sie hängen.

Volumnia

Ja, und verbrennen auch.

Und zu guter Letzt tritt sie den Tribunen gegenüber nicht mit größerer Mäßigung, sondern mit ganz derselben Schmähsucht auf

wie der Sohn. Sie schimpft wie er, und man fühlt auch aus ihren Repliken die Befriedigung heraus, die Shakespeare zu diesem Zeitpunkte darin gefunden hat, zu schmähen, oder richtiger, seine dramatischen Figuren sich durch Schimpfworte erleichtern zu lassen.

Volumnia ruft (III, 5) dem Tribunen zu:

O, füchsisch Tun,
Den bannen, der mehr Wunden schlug für Rom,
Als du je Worte sprachst!

Sicinius

O güt'ger Himmel!

Volumnia

Mehr edle Wunden, als du weise Worte,
Und das für Rom. — Eins sag' ich dir — doch geh —
Nein, bleibe doch nur da. — O, daß mein Sohn
Wär' in Arabien, deine Zunft vor ihm,
Sein Schwert in seiner Hand!

Lehrreich ist es, die letzten Worte, die Volumnia im fünften Aufzuge an ihren Sohn richtet, mit der Rede zu vergleichen, wie sie bei Plutarch lautet. Shakespeare folgt seiner Quelle Schritt für Schritt, aber die schlichtesten menschlichen Züge hat er hinzugefügt. So Folgendes:

Nie im Leben
Erwies't du Liebe deiner treuen Mutter,
Weil, arme Henne, treu der einz'gen Brut,
Sie in den Krieg dich gluckte und nach Haus
Mit sichrem Ruhm bedeckt.

Die steife, soldatische Haltung der Gestalt wird durch diese weicheren Züge, womit Shakespeare seine Zeichnung vollendet hat, gemildert.

Die Diktion ist hier so wie überall in dem Zeitraume von Shakespeares höchster Reife. Aber noch nie hatte er kühnere Gleichnisse angewandt, beim Ausformen seiner Ausdrücke größerer Eigenmächtigkeit gezeigt, niemals mehr Gedanken- und Gefühlsstoff in möglichst wenig Verse zusammengedrängt.

Die ausgezeichnete Organisation des Stoffes haben wir hervorgehoben. Diese schließt jedoch nicht aus, daß in der Handlung große Unwahrscheinlichkeiten vorkommen, die teils märchenhafter, teils allgemein kindlicher Art sind.

Fürs erste ist die Körperkraft und der Mut der Hauptperson bis ins Mythische übertrieben. Er dringt allein in eine Stadt ein, kämpft drinnen mit dem ganzen feindlichen Heer, zieht sich zwar verwundet, jedoch nicht besiegt zurück. Derartiges wird nicht einmal in den biblischen Ursagen erzählt, die doch den himmlischen Beistand zu Hilfe nehmen. Weder Simsons Entweichung aus Gaza (Richter 16_3) noch die Art und Weise, wie David aus Kegila entschlüpft (I. Sam. 23) sind in dem Grad abenteuerlich heroisch.

Unwahrscheinlich ist ferner die so unverständig hochmütige und herausfordernde Haltung des Senats und besonders Coriolans den Plebejern gegenüber. Welche Macht haben die Vornehmen hinter sich, die ein solches Auftreten möglich macht? Sie haben ja schon einmal bei einem politischen Streite weichen und die Errichtung der Tribunenwürde einräumen müssen, und keiner von ihnen wagt nur daran zu denken, dem Verbannungsurteil der Tribunen zu trotzen. Warum denn bei jeder Gelegenheit höhnen und verletzen? Und wie läßt es sich erklären, daß der tapfere Adel, der sich stets so heldenmütig geäußert hat, sich so erbärmlich selbstaufgebend erweist, als Coriolan gegen Rom vorrückt? Die Aristokraten haben Parteigeist genug, um bei der Niederlage nur über die Ratlosigkeit und das selbstverschuldete Unglück der Plebejer zu triumphieren; schließlich werfen sie sich sogar mit Hintansetzung aller Würde dem erzürnten Landesverräter zu Füßen.

In diesem Punkte fand sich in Shakespeares Quelle eine Unklarheit, die ihm viele Beschwerden verursacht hat.*) Bei Plutarch schont Coriolan an der Spitze seines Heeres die Güter der römischen Patrizier, wogegen er den Besitz der Plebejer plündert, während er die eine lateinische Stadt nach der anderen erobert. Als er dann Lavinium belagert, schlägt in Rom die Stimmung plötzlich um. Die Plebejer wollen die Verbannung Coriolans aufheben, während der Senat sich diesem Vorhaben widersetzt; den Grund erfahren wir nicht. Erst als der Feind sich in nächster Nähe der Stadt befindet, entschließt sich der Senat zu unterhandeln.

*) Das ist sehr gut auseinandergesetzt in Kreyßigs in vieler Beziehung lehrreichem und ansprechendem Werke Vorlesungen über Shakespeare 1859 II, Seite 110.

Coriolan stellt mäßige Friedensbedingungen; er fordert vor allem die Aufnahme der Volsker in den lateinischen Bund. In Rom ist man mutlos, nichtsdestoweniger antwortet der Senat so hochmütig wie möglich: Die Römer werden niemals aus Furcht nachgeben; wenn die Volsker eine „Begünstigung" erreichen wollen, so müssen sie zunächst die Waffen niederlegen. Unmittelbar darauf gibt sich der Senat selbst vollständig auf und sendet die Frauen als Bittstellerinnen ins feindliche Lager.

Shakespeares Coriolan nimmt nicht die Rücksichten auf seine Parteigenossen wie der Held der Sage. Aber der Adel tritt ihm gegenüber ebenso feige und kopflos auf wie bei Plutarch. Cominius, Titus Lartius und die anderen, die erst als äußerst tapfer gezeichnet sind, zeigen sich nachher als demütige Tröpfe. Kurz, verschiedene der Widersprüche, an denen Plutarchs Erzählung so reich ist, sind in Shakespeares Drama übergegangen.

Es liegt hierin ein Zeugnis von einer gewissen Flüchtigkeit in der Arbeit, die sich von jetzt an bei Shakespeare geltend zu machen beginnt. Er arbeitet von diesem Zeitpunkte an nicht mehr wie früher seine Schauspiele durch.

Hiermit soll jedoch keineswegs auf den Umstand angespielt werden, daß in diesem Drama der Charakter der Hauptperson Inkonsequenzen aufweist; diese tragen nur dazu bei, ihn lebendig und wahr erscheinen zu lassen; der Dichter hat sie unbewußt hervorgezogen oder ist zu genial gewesen, sie zu vermeiden. Als Coriolan sich bis aufs äußerste weigert, die Plebejer um ihre Stimmen zu bitten, hat er z. B. folgende Erwägung (II, 3):

So will's der Brauch.
Doch wenn sich alles vor Gebräuchen schmiegt,
Wird nie der Staub der Vorzeit abgestreift,
Berghoher Irrtum wird so aufgehäuft
Daß Wahrheit nie ihn überragt.

Coriolan fühlt nicht, daß er hiermit eine Sentenz ausspricht, welche die ganze ultrakonservative Staatsweisheit, zu der er sich bekennt, an der Wurzel trifft. Das ist ja eben die Sache, die Coriolan nicht hat einsehen wollen, daß, wenn Sitte und Gebrauch in allen Punkten befolgt werden sollen, wir die Torheiten der Vergangenheit niemals los werden, das Vorurteilsgebirge, das uns

den Weg sperrt, nie sprengen, ja nicht einmal den Staub entfernen können, der die Vernunft früherer Zeiten verunstaltet und besudelt. Coriolan hält Verjährung stets für Recht. Er selbst empfindet es nicht, daß seine Geringschätzung gegen die Persönlichkeiten der Volkstribunen und gegen die breiten Schichten der Bevölkerung ihn dahin gebracht hat, einen in politischer Beziehung unhaltbaren und wertlosen Standpunkt einzunehmen — man ist dessen nicht völlig gewiß, ob Shakespeare hier tiefer gefühlt und schärfer gedacht hat als sein Held. Doch bewußt oder unbewußt hat er jedenfalls diese belebende Inkonsequenz, diesen Widerspruch in die Seele des Helden niedergelegt.

Troilus und Cressida strömte über von Verachtung gegen das weibliche Geschlecht als solches, gegen die Erotik als komische oder erbärmliche Sinnlichkeit, gegen den falschen Heldenruf und die unechte Kriegergröße. Coriolanus strömt über von Verachtung gegen den gemeinen Mann, gegen das Volk als den großen Haufen, gegen die Dummheit und Unbeständigkeit der Unwissenden, die Feigheit und Undankbarkeit der Sklavenseelen, die Niedrigkeit ihrer Führer.

Doch die leidenschaftliche Verachtung, die Shakespeares Gemüt erfüllt, nimmt noch ein drittes Mal einen Anlauf und gelangt zu ihrem stärksten und wildesten Ausbruch in dem Werke, das er nun vornimmt. Die Explosion in Timon gilt keinem einzelnen Geschlecht, keinem einzelnen Stande, keinem einzelnen Volke, keiner Klasse, keinem Bruchteil der Menschheit. Sie wird durch die reine, niemand und nichts verschonende Menschenverachtung verursacht.

XIII.

Timon von Athen ist uns in einer traurigen Gestalt zuhanden gekommen. Der Zustand des Textes ist häufig entsetzlich, und außerdem finden sich von Szene zu Szene, zuweilen von Seite zu Seite, so durchgreifende Unterschiede im Stil und in der ganzen Haltung des Stückes, daß sie sich aus der Voraussetzung, alles stamme von demselben Verfasser, nicht erklären lassen. Nicht selten werden Fäden angeknüpft, die nicht weitergeführt werden: an nicht wenigen Stellen werden Verhältnisse vorgeführt oder besprochen,

die nicht vorbereitet worden sind. An den besten Stellen stammt die Versbehandlung entschieden von Shakespeare, aus diesem gedankenreichsten Zeitraum seines Lebens, an anderen Punkten ist sie nachlässig, schlaff, unmelodisch und verzweifelt eintönig; aber besonders ist der Prosadialog in seiner Weitschweifigkeit und Gesuchtheit, in feste und energische Szenen eingeschoben, abstoßend schlecht.

Alle Forscher sind denn auch in unseren Tagen darüber einig, daß wir in Timon (wie in Perikles) nur ein großes Shakespearisches Bruchstück vor uns haben.

The Lyfe of Timon of Athens ist zum erstenmal in der ältesten Folioausgabe von 1623 gedruckt. Betrachtet man diese genauer, so entdeckt man gleich den sonderbaren Umstand, daß die Tragödie, die zwischen Romeo und Julia und Julius Cäsar angebracht ist, mit vier Seiten beginnt, die 80, 81, 82, 81 statt 78, 79, 80, 81 paginiert sind, und mit Seite 98 schließt. Dann nehmen die Namen der Schauspieler, denen sonst nie mehr als der notwendigste Platz eingeräumt wird, die ganze Seite 99 ein, und Seite 100 steht leer. Unmittelbar darnach beginnt Julius Cäsar und zwar mit der Seitenzahl 109. Fleay hat richtig bemerkt, daß Troilus und Cressida, welches Schauspiel, wie wir sahen, unpaginiert ist, genau den Platz von Seite 78 bis 108 ausgefüllt haben würde. Durch ein Versehen, das uns einen Fingerzeig gibt, tragen außerdem die zweite und dritte Seite dieses Stückes noch die Seitenzahlen 79 und 80. Man hat also augenscheinlich Troilus und Cressida ursprünglich unter die Tragödien einfügen wollen, hat dann aber bemerkt, daß in Wirklichkeit nichts Tragisches in dem Stücke enthalten sei, und hat sich, da Julius Cäsar schon gedruckt war, nach einem anderen tragischen Werke umgesehen, das den auf diese Weise entstandenen leeren Raum einigermaßen ausfüllen könnte.

Shakespeare ist auf diesen Stoff gestoßen, als er seine Vorstudien zu Antonius und Kleopatra machte. In dem Lebenslaufe des Antonius von Plutarch findet sich (Kap. 78) eine kurz gefaßte Schilderung von Timon und seinem Menschenhasse, von seinen Beziehungen zu dem Zyniker Apemantus und zu Alkibiades, die Geschichte von dem Feigenbaume, und der Wortlaut seiner beiden Grabschriften, die in Timon von Athen vorkommen.

Dieser Stoff hat Shakespeare augenscheinlich durch die Übereinstimmung mit seiner eigenen zu dieser Zeit zerrissenen und empörten Grundstimmung angezogen; er begann sich darin zu vertiefen; auf irgend einem Wege ist er mit Lukians damals noch nicht übersetzten Dialoge Timon bekannt geworden, der viele Züge enthielt, die der Geschichte Fülle verliehen und die er sich aneignen konnte: das Auffinden des Geldschatzes in der Erde, die Rückkehr der Schmarotzer und deren Vertreibung usw.

Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Shakespeare diese Einzelheiten aus einem ihm vorliegenden älteren Schauspiele über Timon kennen gelernt.

Im Jahre 1842 gab Dyce ein in der Handschrift vorgefundenes Schauspiel Timon heraus, das nach der von Steevens ausgesprochenen Ansicht um das Jahr 1600 entstanden sein muß, und für die Aufführung in irgend einem akademischen Kreis geschrieben zu sein scheint. In diesem Stücke kommt der treue Hausverwalter vor wie bei Shakespeare, und die Szene mit dem Abschiedsbankett, die den dritten Aufzug beschließt. Nur bewirft Timon hier seine Gäste mit Steinen, die wie Artischocken bemalt sind, und nicht mit lauwarmem Wasser. Von diesem Zuge ist indessen in Shakespeares Timon in den Schlußzeilen des Aufzugs eine Spur zu finden:

Lord Timon rast.
Das fühlen Mark und Bein
Juwelen schenkt er bald, bald Kieselstein.

Auch in diesem, übrigens durchaus nichtssagenden, Schauspiele findet Timon Gold. Seine Geliebte, die ihn verlassen hat, kehrt dann zu ihm zurück; er verstößt sie jedoch wie alle die anderen, die ihn aufsuchen, mit Verachtung und ruft aus: „Weshalb plagt ihr mich, ihr Furien! Ich rufe alle Götter als Zeugen an, daß ich die Namen: Freund, Vater und Genosse verabscheue. Ich verfluche die Luft, die ihr einatmet; mir ekelt davor, selbst sie einzuatmen.“ Darauf erklärt er sich jedoch in einem Epiloge höchst naiv für vollständig bekehrt: „Nun bin ich allein. Das Gesindel hat mich verlassen. Aber was ist das? Ich fühle eine plötzliche Veränderung. Meine Wut ist vorüber; mein Herz wird mild und legt seinen Haß beiseite.“ Dann schließt er noch naiver mit einer

Bitte um Beifall: „Mögen liebevolle Hände, laut klatschend, Timon zur Stadt zurückrufen.“*)

Es liegt keinerlei Beweis vor, daß Shakespeare dieses Stück gekannt habe. Wahrscheinlicher ist es, daß er ein anderes Schauspiel über Timon benutzt hat, das seiner Truppe gehörte, das jedoch in seiner ursprünglichen, obgleich aus derselben Zeit stammenden, Gestalt keinen Beifall fand, und das er dann — auf Wunsch seiner Gesellschaft — einer durchgreifenden Bearbeitung unterwarf. Nicht so zu verstehen, daß die Tragödie in der uns überlieferten Gestalt ganz und gar als sein Werk zu betrachten wäre; allzu viele Partien tragen das Gepräge einer anderen, weit matteren Hand; sondern so, daß die wesentlichen, lyrischen, stark pathetischen Partien von ihm und ausschließlich von ihm sind.

Es gibt hierüber zwei Theorien. Fleay hat sich in einer bekannten, mit vieler Sorgfalt ausgeführten Untersuchung bestrebt, Shakespeares Anteil an der Tragödie als den ursprünglichen und selbständigen Teil darzustellen, der später von einem anderen, untergeordneten Schriftsteller für die Bühne vervollständigt worden sei. Er hat alle die unzweifelhaft von Shakespeare stammenden Partien ausgesondert und sie als ein selbständiges Schauspiel drucken lassen, das seiner Meinung nach nicht nur das einzig Wertvolle aus Timon von Athen enthalte — darüber wird leicht Einigkeit erreicht — das aber außerdem, um verstanden zu werden, der übrigen Repliken und Szenen völlig entraten könne.**) Diese An-

*) Why vexe yee me, yee Furies? I protest
and all the Gods to witnesse invocate,
I doe abhorre the titles of a friende,
of father, or companion. I curse
the aire yee breathe; I lothe to breathe that air
. . . . . .
I now am left alone: this rascall route
hath left my side. What's this? I feele through out
a sodeine change: my fury doth abate,
my hearte growes milde, and laies aside its hate.
. . . . . .
Let loving hands, loude sounding in the ayre
cause Timon to the citty to repaire.

**) New Shakspere Society's Transactions 1874. Seite 130 bis 194.

sicht, daß Shakespeare hier ohne irgend eine fremde Grundlage gearbeitet habe, wird von Swinburne geteilt, der sonst wohl niemals in irgend einem Punkte mit Fleay einig gewesen ist. Swinburne ist zuerst der Meinung gewesen, daß Shakespeare in seiner Arbeit einfach durch seinen frühen Tod unterbrochen worden sei, dann jedoch neigte er sich der Ansicht zu, daß Shakespeare den Stoff nach kürzerer oder längerer Beschäftigung mit ihm als zur dramatischen Behandlung allzu wenig geeignet — wenigstens eine Zeitlang — hingelegt habe. Er unterschätzt das hier von Shakespeare geleistete Stück Arbeit keineswegs, ja er äußert sogar von dem vierten Aufzug des Dramas, dieser bilde eine solche Tragödie, wie man sie von Juvenal hätte erwarten können, wenn ihm der göttliche Geist des Äschylos eingeblasen worden wäre.*)

Die entgegengesetzte Theorie, daß Shakespeare gewisse Hauptpartien eines fertigen Stückes über Timon umgearbeitet habe, während der Rest in seiner plumpen Unvollkommenheit stehen geblieben sei, ist zuerst von den Engländern Sympson und Knight ausgesprochen worden. Delius hat sie erst angegriffen, dann unter Darlegung seiner Gründe in einer ausführlichen Abhandlung aufs eifrigste unterstützt.**) Diesen Forschern hat sich sodann der Kommentator der Irvingausgabe, H. A. Evans, angeschlossen. Es herrscht zwischen den beiden Gruppen geringe oder keine Uneinigkeit darüber, welche Partien Shakespeare zu verdanken seien und welche nicht. Die Verschiedenheit der Auffassung gilt ausschließlich der Frage, ob Shakespeare hier das Werk eines anderen Mannes bearbeitet habe oder ob seine eigene Arbeit von einem anderen ausgefüllt sei.

Da Fleays Versuch, die Shakespeareschen Partien zu einem zusammenhängenden und verständlichen Schauspiel auszusondern, nun unbedingt gescheitert ist, indem sehr viel von dem Schwachen und Fremdartigen zum Verständnis unumgänglich notwendig ist, so ist es sicher am vernünftigsten, Shakespeare als den Bearbeiter zu betrachten, und englische Kritiker haben sich dahin ausgesprochen, daß die zwischen seinen Szenen stehen gebliebenen unbefriedigenden

---

*) Swinburne: A study of Shakespeare. Seite 212—215.

**) Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft. III. Seite 334—361.

Partien von seinen Zeitgenossen George Wilkins und John Day herstammen.

Die Beantwortung der Frage ist so schwierig, daß es jetzt, nach beinahe dreihundert Jahren, besonders für einen Kritiker, dessen Muttersprache nicht Englisch ist, unmöglich sein dürfte, sich mit Entschiedenheit darüber zu äußern. Der beste Ausweg wäre der, daß bei dem jetzt so siegreich vordringenden Mystizismus und Okkultismus einige der Edlen, die mit Hilfe von kleinen Tischen und Bleistiften mit der Geisterwelt verkehren, Shakespeare veranlaßten, selbst unumwundene und erschöpfende Aufklärungen zu geben. Bis dahin müssen wir uns mit Wahrscheinlichkeiten begnügen.

Wer den Stoff nur aus einer Übersetzung kennt, oder, wie die deutschen Kritiker Gervinus und Kreyßig, nicht hinlänglich auf die Sprachform achtet, wird vielleicht die Notwendigkeit, außer Shakespeare einen anderen Dichter anzunehmen, gar nicht einsehen. Und die Möglichkeit ist ja immerhin nicht ausgeschlossen, daß selbst die in ihrer Prosaweitschweifigkeit schwachen und mißratenen Partien wenigstens von Shakespeare angelegt sein können, und daß vieles, das seiner durchaus nicht würdig erscheint, dennoch ihm angehören könne — Stellen, die er nur roh hingeworfen, skizziert und in einem so tiefen Mißmut und einer so großen Gleichgültigkeit gegen die Einzelheiten niedergeschrieben hat, daß es ihm widerstand, seinen Text durchzugehen, umzuarbeiten und zusammenzudrängen. Nur ist diese Möglichkeit äußerst schwach, da wir wissen, wie vollkommen Shakespeares Arbeiten schon in ihrem ersten Entwurfe waren.

So wie das Drama vorliegt, zeigt es uns einen bis zum Gedankenlosen und Phantastischen freigiebigen und edelmütigen Mann, dessen einzige Freude darin besteht, zu schenken und wohlzutun. König Lear verschenkte nur einmal und in seinem hohen Alter seinen Besitz und zwar nur an seine Töchter. Timon verschenkt täglich und an alle möglichen Leute Summen und Schätze. Als das Stück beginnt, lebt er, ohne persönlich genußsüchtig zu sein, in dem Wohlstand, womit ein Maecen in einer Stadt, die unter den lebensfrohen Städten für die am feinsten gebildete gilt, sich umgeben kann. Künstler und Kaufleute, die in ihm einen Gönner und einen Kunden finden, bringen ihm Dichterwerke, Gemälde, Juwelen, seltene Möbel und erhalten dafür einen Lohn oder eine

Bezahlung, die ihre eigenen Ansprüche übersteigt. Tag für Tag singt ein Chor von Schmarotzern sein Lob. Und unter diesen Umständen gelangt er ganz natürlich dahin, sich bei seiner großen Sorglosigkeit und bei seinem Wohlwollen gegen alle, die ihm nahe treten, die Lebensanschauung zu bilden, daß die Gesellschaft, worin er sich bewege, ein zum Austauschen von Freundschaftsdiensten gestifteter Kreis sei, die ohne die geringste Berechnung von irgend einer Seite und mit gleichem Hochsinn geleistet und empfangen werden.

Er will nicht auf seinen treuen Hausverwalter hören, der ihm vergebens vorzustellen sucht, daß dieses Leben unmöglich fortgesetzt werden könne. Er macht sich nicht mehr Sorgen über das Verschwinden des Geldes aus seiner Kasse, als er es tun würde, falls er in einem kommunistischen Staate lebte und die allgemeine Kasse zu seiner Verfügung hätte.

Dann tritt der Augenblick des Umschlags ein. Die Kasse ist leer. Der Hausverwalter kann die Summen nicht mehr schaffen, die Timon zu verschenken wünscht; ja dieser muß nun selbst zu leihen suchen. Kaum hat aber das Gerücht von seiner Verarmung sich verbreitet, so strömen die Rechnungen ins Haus, und die in ungeduldige Gläubiger verwandelten Kameraden schicken nach ihrem Gelde. Alle seine Bitten um Darlehen werden von seinen früheren Freunden abschläglich beschieden. Der eine gibt vor, nichts zu haben, ein anderer, er fühle sich darüber gekränkt, daß er nicht vor allen anderen aufgefordert worden sei, Timon zu Hilfe zu eilen. Einer will ihm nicht einmal etwas von den großen Summen leihen, die Timon ihm kurz vorher geschenkt hat.

Bisher war Timon der Liebling des Glücks gewesen. Nun offenbart die Welt sich ihm wie früher Hamlet und Lear in ihrer wirklichen Beschaffenheit, und wie bei diesen folgt nun bei ihm, jedoch viel greller und in der mehr schneidenden Äußerungsform des Menschenhasses auf die Arglosigkeit und Naivetät ein wilder Pessimismus. Um den falschen Freunden seine ganze Verachtung zu beweisen, ladet Timon sie noch einmal zu einem festlichen Gastmahl ein. Diese glauben, er sei aufs neue zu Wohlstand gelangt, erscheinen daher alle mit Entschuldigungen wegen ihres zeitweiligen Betragens. Die Anrichtung ist prachtvoll mit verdeckten Schüsseln; sie enthalten aber nur warmes Wasser, und Timon schleudert

mit diesem Wasser den treulosen Freunden seine Entrüstung und Verachtung ins Gesicht.

Hierauf zieht er sich von allem menschlichen Verkehr zurück und begibt sich in eine entlegene Waldgegend, um dort als Einsiedler mit der einfachsten Kost ein stoisches Leben zu führen. Was seiner Zeit bei Jacques in Wie es Euch gefällt halb im Scherz hervortrat: die derbe Zurückweisung eines jeden, der ihn aufsucht und seine Ruhe stört, ist nun bei Timon bitterster Ernst geworden. Doch bleibt er nicht lange arm, denn während er in der Erde nach nahrhaften Wurzeln gräbt, findet er einen mächtigen Goldschatz. Aber im Gegensatz zu dem Menschenhasser bei Lukian, der sich dieses Goldes als eines Mittels zu einem sorglosen Einsiedlerleben erfreut, empfindet Timon bei Shakespeare Ekel vor seinem Reichtume. Und ebenso wenig macht er sich aus der Genugtuung, die ihm durch die ehrenvollen Angebote und Bitten seiner Landsleute zuteil wird. Wohl etwas spät erfahren wir zu diesem Zeitpunkte, und einen glaubwürdigen Eindruck macht es nicht, daß Timon früher ein großes Feldherrentalent an den Tag gelegt und sich um seine Vaterstadt verdient gemacht habe. Dieser Zug ist dem Lukianos entnommen. Die Gestalt würde jedoch an Größe und Interesse gewonnen haben, falls wir früher von dem Vorhandensein derartiger Fähigkeiten bei dem verschwenderischen Maecen überzeugt worden wären. Jedenfalls bietet der Senat, dem Kriegsgefahr droht, ihm jetzt die Herrschaft an. Doch mit Stolz weist er das Angebot dieser Geldprotzen und in Purpur gehüllten Wucherer zurück. Sogar die Treue eines einzelnen Dieners besänftigt ihn nicht. Er verflucht alles und alle und gibt sich selbst den Tod.

Die nicht-Shakespeareschen Einzelheiten in der Ausführung schließen nicht aus, daß man den Genius und die Hand Shakespeares in der ganzen Anlage verspürt. Nichts ist leichter als nachzuweisen, wie dieses Werk aus dem zunächst vorhergehenden hervorkeimt, und hier den Zusammenhang zwischen Drama und Drama zu verfolgen.

Man achte auf das Benehmen Coriolans, als er von der Undankbarkeit der Plebejer betroffen wird. Er tritt als Feind seines Volkes und seines Landes und als Angreifer seiner Vaterstadt auf. Als Timon der Undankbarkeit derer, die er mit Geschenken und Wohltaten überhäuft hat, zum Opfer fällt, wirft er

seinen Haß auf das ganze Menschengeschlecht. Es liegt hierin ein Kontrast, der zum Nachdenken auffordert. Die Erbitterung Coriolans ist wirksam, treibt ihn zur Tat, so daß er sich an die Spitze eines Heeres stellt; Timons Erbitterung ist passiv, äußert sich lange Zeit nur in Menschenscheu und Verwünschungen, und erst als er den Goldschatz findet und seinen Reichtum zur Verbreitung von Unglück und Verderben anzuwenden beschließt, nimmt sein Haß eine halbwegs praktische Wendung.

Doch dieser Kontrast lag ja nicht im Stoffe. Shakespeare hat ihn in das Drama eingeführt:

Sein Alkibiades ist in seinem ganzen Auftreten eine genaue Parallele zu Coriolan. Auch hier liegt der Übergang von der einen zu der anderen Gestalt nahe. In dem Lebenslaufe des Antonius der Plutarchübersetzung von North fand Shakespeare die Namen Alkibiades und Timon miteinander verknüpft; dort war in Kürze das zwischen beiden bestehende Verhältnis auseinandergesetzt: Timons Wohlwollen gegen Alkibiades, weil er voraussah, dieser würde Unglück über die Athenienser verhängen. Der Name Alkibiades rief bei Shakespeare nicht wie bei uns Vorstellungen von der glänzenden Zeit griechischer Kultur und Kunst hervor, erinnerte ihn nicht an die Namen eines Perikles, Sokrates, Aristophanes, Plato. Er gibt seinen Griechen in der Regel lateinische Namen: Lucius, Flavius, Servilius usw. Ebensowenig verband er mit diesem Namen eine Vorstellung von Geschmeidigkeit sondergleichen, von Anmut, Unzuverlässigkeit, Verwegenheit und Genußsucht. Er faßt Alkibiades nur als Krieger und Heerführer auf. Und dann fand er obendrein in seinem Plutarch den Lebenslauf des Alkibiades gerade neben dem des Coriolan und zwar als gleichartig mit dem Leben des römischen Feldherrn in Parallele gestellt. So benutzte er denn Alkibiades Timon gegenüber auf eine ähnliche Weise wie früher Fortinbras gegenüber Hamlet.

Wo Timon sich am Hasse genügen läßt, da greift Alkibiades zu den Waffen. Während Timon ohne Unterschied verflucht, straft Alkibiades mit Strenge, aber mit gutem Bedacht. Er zerstört nicht die Mauern der Stadt, tötet nicht jeden zehnten Mann, wie man es ihm angeboten hatte. Er will nur seine persönlichen Widersacher, die seines Ermessens Schuldigen treffen, während Timon (wie Hamlet) seine bitteren Erfahrungen verallgemeinert und alles verabscheut

was Menschengesicht und Menschennamen trägt. Und als man von Athen kommt und ihn anfleht, den Oberbefehl in der Stadt zu übernehmen und diese gegen den wilden Alkibiades zu verteidigen, da ist er härter, kälter, hundertmal mehr erbittert als Coriolan es war, der sich doch erweichen ließ, und als Alkibiades es ist, der sich mit einer begrenzten Rache begnügt. Er bleibt sich gleich in seinem Lebensüberdruß und seinem Abscheu vor der ganzen Menschheit.

Das Stück ist unzweifelhaft mit Coriolanus in einem Fluge geschrieben und zwar in einem Gemütszustand, während dessen Shakespeare einen weit größeren Hang verspürte, sich grübelnd in die Erbärmlichkeit der Menschheit zu vertiefen und das Verächtliche höhnisch und schonungslos zu stempeln, als sich auf den Wogen der Einbildungskraft wiegen zu lassen. Die Erfindsamkeit ist hier noch geringer als in Coriolan. Die Handlung ist nicht nur einfach, sondern kärglich, symmetrisch wie in einer Parabel oder einem Lehrgedicht; die meisten der Personen sind abstrakt, repräsentativ, haben kaum einen Eigennamen, bezeichnen vielmehr einen Stand wie der Dichter und der Maler und der Diener, oder eine Klasse wie die falschen Freunde, die Schmarotzer, die vornehmen Wucherer, ja selbst die doch namhaft gemachten Hetären. Alles dient nur als Hintergrund für den Hauptcharakter oder vielmehr für die in einem großartigen Ausbruch hervorquellende Lyrik der Menschenverachtung, für das Pathos der Erbitterung und der Verwünschungen, worin dieser Hauptcharakter aufgeht.

Die Idee des Stückes ist mit bezeichnender, bei Shakespeare außergewöhnlich verstandesmäßiger Präzision in der allerersten Szene angegeben, wo der Dichter sein Werk schildert:

> Mein kunstlos Werk da schildert einen Mann,
> Den diese Erdenwelt mit reichster Gunst
> Umarmt . . . .
> . . . . denn alle Herzen
> Bezwingt und eignet seiner Lieb und Herrschaft
> Sein großer Reichtum, seines Wesens Güte
> Und Edelmut gepaart . . . .

Er entrollt eine Allegorie: Auf einem anmutigen Hügel thront Fortuna, und den Fuß dieses Hügels umdrängen allerlei Leute mit dem verschiedensten Naturen, die emporzusteigen streben, um ihr Glück zu fördern:

Unter ihnen allen,
Die auf die höchste Herrin harrend blicken,
Stell' ich den einen wie Lord Timon dar,
Ihm winkt Fortunas elfenbeinerne Hand;
Die mit ihm wandeln, wandelt ihre Gunst
Zu seinen Dienern um und seinen Sklaven.

Der Maler macht die richtige Bemerkung, diese Allegorie mit der auf dem Hügel thronenden Fortuna lasse sich eigentlich wohl so gut malen als in einem Gedicht darstellen, doch der Poet fährt fort:

Sobald Fortunas Wankelmut und Laune
Herab den Günstling stößt, so lassen alle,
Die hinter ihm zum Bergesgipfel strebten
— Auf Knien und Händen selbst — herab sich gleiten,
Nicht einer folget seinem Fuß im Sturz.

Es liegt eine Deutlichkeit in diesem Programm wie in dem ersten Kapitel der Jahrhunderte später von Alphonse Daudet geschriebenen Sappho, wo der Gang der ganzen Erzählung im voraus symbolisiert ist in der sich steigernden Beschwerde, womit die junge, männliche Hauptperson das junge Weib in den von ihm bewohnten obersten Stock des Hauses hinaufträgt.

Die Bitterkeit in Shakespeares Gemüt verrät sich hier unter anderem dadurch, daß dieser Dichter und dieser Maler, die sich im Drama als Schmarotzer, ja als Schurken offenbaren, im fünften Aufzuge ausdrücklich als die ersten in ihrem Fache dargestellt werden: sie haben also nicht die Entschuldigung der Stümper. Höchst bezeichnend ist es auch, daß Shakespeare mit seinem düstern Blick auf seine Berufsgenossen unter den Dichtern (siehe 1. Teil, S. 85) — er nennt keinen von ihnen in seinem Testamente — den Dichter in seinem geplanten Werke das bei ihm selbst in vollster Blüte stehende Laster heftig verurteilen läßt. Daher ruft Timon gegen das Ende des Stückes mit Bezug auf ihn aus:

Mußt du durchaus als ein Nichtswürdiger in deinem eigenen Werke dastehn? Willst du eigene Fehler an andern geißeln?

Es ist für Timon wie für Coriolanus eigentümlich, daß die Grundgedanken des Dramas und die Grundstimmung des Dichters in den Äußerungen der verschiedensten Personen zum Ausdruck gelangen. Kein Thema kommt hier häufiger vor als das

von der Falschheit des Benehmens und von der Undankbarkeit des Gemütes; es war dies jetzt das Grundthema in Shakespeares Seelenleben; deshalb wird es hier von dem Epikuräer wie von dem Zyniker, vor wie nach der Katastrophe variiert, ja Fremde und Untergeordnete rufen es dem Zuschauer immer wieder ins Gedächtnis zurück. Wir sahen, daß sogar der treulose Dichter als Sprachrohr für den Grundgedanken Shakespeares dienen mußte. Der Maler, der ein ganz ebenso großer Schurke ist, muß es nicht weniger. Er sagt mit witziger Ironie (V, 1):

Versprechen ist das Leibstückchen der Zeit; es öffnet die Augen der Erwartung. Halten ist allemal der Narr im Spiel, und, außer bei schlichten und einfältigen Leuten, ist Sagen und Tun völlig zweierlei geworden. Versprechen ist feinster Hofton und zeugt von Lebensart; Halten ist eine Art von letztem Willen oder Testament, das große Schwäche des Verstandes bei dem zeigt, der vermacht.

Ist irgend etwas Shakespeare verhaßt gewesen, so ist es vor allem das tote Zeremoniell (ceremony), das der Leerheit und dem Betruge als Deckmantel dient. Deshalb sagt Timon gleich zu Anfang des Stückes zu seinen Gästen (I, 2):

Nein, Freunde, Förmlichkeit
Ward nur erdacht, um Schimmer zu verleihn,
Wo hohl die Tat, der Gruß erheuchelt ist.
Sie ruft zurück voll Reu geplante Guttat;
Doch wahrer Freundschaft tut so was nicht not.

So sehr auch Timon seinem ganzen Wesen nach zu dem Zyniker Apemantus im Gegensatz steht, der roh ist, wie Timon fein, engherzig, wie Timon verschwenderisch und offen, niedrig, wie Timon groß — so klingt doch gleich in seinem ersten Monologe der Grundton des Stückes hindurch (I, 2):

Als Schmeichler saugen wir die Männer aus,
Auf die wir Gift und Haß doch speien werden,
Sobald sie alt geworden.
Wer lebt, der, nicht verdorben, nicht verdirbt,
Wer trägt nicht, wenn man in das Grab ihn senkt,
Als Freundesgaben Wunden?

In einer Replik, deren erste Hälfte wegen der Eintönigkeit der Verse nicht ganz oder nicht ursprünglich von Shakespeare sein

kann, die Shakespeare jedoch retuchiert hat, und in der einzelne Zeilen, wie die hervorgehobenen, den Stempel seiner Hand in dessen ganzer Schärfe tragen, sagt der erste Fremde (III, 2):

Wer nennt den Freund,
Der in dieselbe Schüssel taucht mit ihm? Ich weiß,
Lord Timon war ein Vater diesem Herrn,
Hielt seinen Ruf mit eigner Börs' empor,
Versah den Haushalt ihm; ja, Timons Geld
Gab seinen Dienern Lohn. Nie trinkt er, daß
Nicht Timons Silber seinen Mund berührt.
Und dennoch — o, welch Scheusal ist der Mensch
Wenn er den Undank an der Stirne trägt! —
Er weigert ihm, nach seiner Kräfte Maß,
Was wohl Barmherzigkeit darreicht dem Bettler.

Gerade wie in Coriolanus der Diener auf dem Kapitolium sich zugunsten des Helden und in Übereinstimmung mit dessen Selbstbeurteilung ausspricht, so äußert hier einer von Timons Dienern, — und zwar derartig, daß man Shakespeares Stimme durch seine Rede hindurchhört — nachdem sein Ersuchen um ein Darlehen abgewiesen worden ist (III, 3):

Der Teufel wußte nicht, was er tat, als er die Menschen politisch machte; da schuf er sich eine schöne Konkurrenz, und ich kann mir's nicht anders denken, als daß er, mit den Schurkereien der Menschen verglichen, am Ende noch ganz rein dasteht. Wie schön dieser Lord sich abmühte, abscheulich zu erscheinen. Wie er tugendhafte Vorwände ergriff, um lasterhaft zu sein; ganz wie diejenigen, die aus brennendem Feuereifer ganze Königreiche in Brand setzen möchten.

Dieser direkt gegen den Puritanismus gerichtete Ausfall klingt unstreitig höchst auffallend in dem Munde eines griechischen Dieners. Und hier verspürt man, welche Adresse die zahlreichen Ausfälle des Stückes gegen Heuchler überhaupt gehabt haben.

Was nun die doppelte Autorschaft des Dramas anbelangt, so müssen wir ein wenig dabei verweilen, um womöglich die nicht Shakespearischen Partien zu bezeichnen.

Im ersten Aufzuge sind es besonders die Prosagespräche zwischen Apemantus und den übrigen Personen, die des großen Dichters nicht würdig zu sein scheinen. Die Reden sind hier bündig, aber gesucht, nicht immer witzig, doch stets bitter und voller Menschenverachtung. Der Stil erinnert ein wenig an den Dialog

zwischen Diogenes und Alexander in Alexander und Campaspe von Lyly. Das erste Gespräch mit Apemantus kann Shakespeare jedoch geschrieben haben; seine Äußerungen hier können sich aus den Reden des Thersites in Troilus und Cressida entwickelt haben; sein letztes Gespräch macht entschieden den Eindruck einer von fremder Hand herrührenden Einlage oder einer Szene, die Shakespeare zu streichen vergessen hat (I, 1 Zeile 264—283). Der Monolog des Flavius (I, 2 Zeile 197—211) stammt in dieser Gestalt unmöglich aus Shakespeares Feder. In der Übersetzung sticht er allerdings gegen das Übrige nicht ab; aber auf Englisch sind die Verse geradezu elend. Vielleicht sind sie das Ergebnis der im Theater gemachten Aufzeichnungen irgend eines unbeholfen stenographierenden Zuhörers.

Im zweiten Aufzuge ist aller Wahrscheinlichkeit nach das lange Gespräch zwischen Apemantus, dem Narren, Caphis und allen Dienern (II, 2 Zeile 47—132) von dem untergeordneten Dichter geschrieben worden. Es enthält nur leeres und müßiges Geschwätz, das darauf berechnet ist, die Galerie zu amüsieren, und es werden Personen eingeführt, die anscheinend für die Handlung von Bedeutung sind, die jedoch im selben Augenblick spurlos verschwinden. So der Page, der mit Aufträgen und Briefen von der Wirtin eines berüchtigten Hauses erscheint, zu dessen Personal, wie wir sehen, auch der Narr gehört. Wir erfahren durchaus nichts von dem Inhalt der Briefe, die er bringt und deren Aufschrift er nicht lesen kann.

Der dritte Aufzug enthält noch viel Schwaches und Unpersönliches, wie denn auch auf der Bühne eine ewige, unfruchtbare Unruhe herrscht, aber am Schlusse in der Bankettszene ist Shakespeare selbst zugegen, und man spürt den Hauch seines Geistes in dem Sturm, der aus Timons Mund hervorbraust.

Der vierte Aufzug zählt unter die Shakespearischen Werke, in denen er sich am vorzüglichsten und gewaltigsten zeigt. Es kommt darin außerordentlich wenig vor, was ich geneigt wäre, ihm abzuerkennen. Die Sicherheit, womit englische Forscher, sogar ein Dichter wie Tennyson, den die zweite Szene beschließenden Monolog des Flavius für unecht erklären, kann ich nicht teilen. Er stimmt seinem Inhalte nach mit seinem Monolog in der folgenden Szene überein, wo er den Gegenstand des Stückes in der Zeile ausspricht:

„Was gibt es Schändlicheres auf Erden als Freunde!“ Und obgleich in der dritten Szene augenscheinlich einige Verwirrung herrscht, indem z. B. die Ankunft des Dichters und des Malers viel zu früh gemeldet wird, ist es mir doch unmöglich mit Fleay zu glauben, Shakespeare habe an den Zeilen 292—362 (d. h. an der Partie von „Wo liegst nachts, Timon?“ bis „Du bist die Krone aller lebenden Narren“) keinen Anteil.

Besonders eine Äußerung deutet hier unzweideutig auf den Meister als ihren Urheber hin, und zwar die, worin Timon den Wunsch ausspricht, Apemantus' Verlangen, ein Tier unter Tieren zu werden, möge in Erfüllung gehen:

Wärst du der Löwe, der Fuchs würde dich betrügen; wärst du das Lamm, der Fuchs würde dich auffressen; wärst du der Fuchs, so könnt' sich's treffen, daß du auf die Anklage des Esels hin dem Löwen verdächtig würdest; wärst du der Esel, so würde dich deine Dummheit quälen, und du lebtest doch nur als ein Frühstück für den Wolf; wärst du der Wolf, deine Gefräßigkeit würde dich plagen, und oft würdest für ein Mittagessen du dein Leben in die Schanze schlagen . . . .

Es liegt hierin eine Lebenserfahrung wie in einer Essenz von allen Fabeln La Fontaines zusammengenommen.

Die letzten Szenen des fünften Aufzugs sind augenscheinlich nicht von Shakespeare durchgesehen worden. Daß der Soldat, der ausdrücklich erklärt, des Lesens unkundig zu sein, erkennen kann, die Zeichen auf dem Steine seien Timons Grabschrift, und Umsicht genug hat, diese in Wachs abzudrücken, ist eine komische Ungereimtheit, und schließlich sind die beiden ungleichartigen Grabschriften Timons zu einer verbunden; obgleich die beiden ersten Zeilen aussagen, daß der Tote unbekannt und namenlos sein wolle, beginnen die beiden letzten Zeilen mit der Erklärung: Hier lieg' ich, Timon. Im ganzen genommen hat doch weder die schlechte Beschaffenheit des Textes, noch die hie und da auftretende Unordnung im Gang der Handlung, noch die augenscheinliche, fremde Mitwirkung in irgend einer Weise Shakespeares Grundwillen und Grundgedanken mit dem Stücke zu verdunkeln vermocht.

Timon erinnert in den Hauptzügen an Lear; auch hier gedankenlos ausgeteilte Wohltaten, auch hier Undank als Lohn!

Aber die Bitterkeit und die Leidenschaft ist hier zehnfach größer — wie die Genialität unstreitig geringer. Neben Lear in seinem

Unglücke stehen der tapfere, männliche Kent, der treue Narr, das Herz der Herzen, Cordelia, ihr Gatte, der wackere König von Frankreich. Es gibt hier eine ganze Gruppe von guten und fruchtbaren Kräften neben den zerstörenden. Timon hat niemand, der ihm treu bleibt, ausgenommen einen einzigen Diener, nach antiken Verhältnissen also einen Mann aus dem Sklavenstande, der mit aufopfernder Liebe an ihm festhält, so daß er zu seinem Schmerz einen einzigen von dem gegen alle geschleuderten Fluche, der ihm einige Linderung verschafft, ausnehmen muß. In seiner eigenen Klasse findet er nicht eine aufrichtig ergebene Seele, weder Mann noch Weib. Er hat nicht wie Lear eine Tochter, nicht wie Coriolan eine Mutter, kein weibliches Wesen, das ihm zugetan ist, und keinen Freund, nicht einen.

Wie viel glücklicher war nicht Antonius! In Antonius und Kleopatra hatte Shakespeare das Bild einer verderbten Welt, einer Welt im Auflösungszustande, aufgerollt. Sehr vieles war hier faul und falsch; aber die Leidenschaft selbst, deren Zauber die beiden Hauptpersonen aneinander fesselte, war echt. Auf das Drama und diese beiden Gestalten paßte die tiefsinnige Äußerung Perdicans in Mussets On ne badine pas avec l'amour: „Wenn jemand dir derartige garstige Geschichten, die dein Gemüt vergiftet haben, erzählen wird, so antworte, was ich dir nun sagen will: Jawohl, alle Männer sind verlogen, wankelmütig, falsch usw.; alle Frauen sind treulos, verkünstelt, eitel, neugierig usw.; die Welt ist nur eine bodenlose Kloake ... aber es gibt in dieser Welt ein Ding, das heilig und schön ist, und zwar die Liebe zwischen zwei von diesen unvollkommenen und abschreckenden Wesen." Diese ganz einfache Sache, die Liebe, die Antonius und Kleopatra aneinander fesselt, diese höchste Leidenschaft adelt und läutert ihn wie sie und tröstet uns Zuschauer trotz all des durch die Leidenschaft über beide verhängten Unglückes.

Timon hat keine Geliebte, steht in keinem Verhältnis zu dem anderen Geschlechte, schenkt ihm nur seine tiefste Verachtung. Es ist bezeichnend für die Roheit und Dummheit, womit schon am Schlusse des siebzehnten Jahrhunderts vermeintliche Bewunderer von Shakespeare sich an ihm vergriffen, daß in einer 1678 von Shadwell unter dem Titel The History of Timon of Athens the Man Hater into a play herausgegebenen Bearbeitung von

Timon dieser als untreu gegen seine Geliebte Evandra dargestellt ist, obgleich sie ihn leidenschaftlich liebt und ihm bis zu seinem Tode treu ergeben bleibt. Das Stück, das ja nun eine ansprechende weibliche Rolle und eine Liebesgeschichte enthielt, hatte natürlicherweise einen Erfolg, der Shakespeares Timon nie zuteil geworden ist.

Denn hier ist der Held allein, ganz allein mit seiner Bitterkeit und seiner Menschenverachtung.

Shakespeare hat absichtlich die Mängel in Timons Wesen und Urteilskraft, die ihn sowohl im Reichtum als im Unglück weniger sympathisch machen, verschleiert. Timon hat sich in den Tagen seines Glückes nicht so ernst und warm an irgend einen einzelnen, sei es Mann oder Frau, angeschlossen, daß er ein anderes Herz hat gegen das seine klopfen fühlen. Hätte er einen einzelnen Freund oder eine einzelne Freundin besonders vorgezogen, so hätte er seinen Besitz nicht so leichtsinnig an jedermann vergeudet. Weil er die Menschen im allgemeinen liebte, so haßt er sie jetzt auf dieselbe Weise. Es war und ist keine Kritik in seinem Wesen.

Aber Shakespeare wollte ihn absichtlich als das große allgemein bekannte Beispiel darstellen, wie naives Zutrauen sich selber straft. Er schildert daher seine Unbedachtsamkeit nur als den Ausschlag der mächtigen Hoheit seines Wesens und billigt seinen Zorn als berechtigt; man fühlt das Mitleid und die Teilnahme des Dichters hindurch, selbst als Timons Ekel vor den Menschen nicht nur bis zum Haß steigt, sondern in Zerstörungswut ausartet.

Timon ist, wie wir sahen, Einsiedler geworden, um dem Anblick der Menschen zu entgehen. Und daß sein Menschenhaß nicht eine bloße Maske ist, die sich die Verzweiflung über den Verlust der Güter dieser Welt vorgebunden hat, ergibt sich aus der Probe, die darauf gemacht wird. Timon besteht die Probe, indem er in dem aufgefundenen Goldschatz nicht mehr ein Mittel zum Genuß, sondern nur eine Waffe zur Rache erblickt. Einzig und allein aus diesem Grunde freut er sich über „das gelbe, glänzende, kostbare Gold“ (IV, 3):

Dies lockt auch Priester vom Altardienst weg,
Dies macht den weißen Aussatz liebenswürdig,
Schafft Dieben Rang und Titel, Anerkennung
Und Kniebeugung auf Senatorenbänken.

Dies wirbt der abgenutzten Witwe Werber;
Sie, deren Eiterbeulen das Spital
Zum Brechen bringen, macht's so würzig duftend
Wie den Apriltag . . . .

Als dann Alkibiades, der früher in Freundschaft mit ihm verbunden war und ihm seine wohlwollenden Gefühle unverändert bewahrt hat, kommt und ihn in der Waldeinsamkeit mit seinem Besuche belästigt, empfängt Timon ihn (IV, 3) mit dem Ausrufe:

Dir nag' ein Krebs das Herz,
Daß du mir wieder Menschenaugen zeigst!

Alkibiades

Wie heißt du? Ist der Mensch dir so verhaßt,
Der selbst ein Mensch du bist?

Timon

Ich bin Misanthropos und hass' die Menschheit.
Doch du, ich wollt', du wärst ein Hund, daß ich
Ein wenig dich möcht' lieben.

Der alte Schopenhauer mit seinem Ekel vor den Menschen und seiner Liebe zu den Hunden würde sich nicht anders ausgedrückt haben.

Die Ursache dieses Hasses ist, wie Timon in seinem Monologe auseinandersetzt, die ruhige Einsicht in die Erbärmlichkeit der Menschennatur:

Jede Glückesstaffel
Schmiegt sich der höhern an; dem goldnen Dummkopf
Verneigt sich der Gelehrte. Schief ist alles,
Nichts grad' in unsrem fluchbeladnen Wesen
Als zielbewußte Schurkerei . . . .

Alkibiades, der sich in Gesellschaft von zwei Hetären einfindet, redet den Timon freundlich an. Dieser gebraucht Schimpfworte und sagt, die eine von den Dirnen trüge trotz ihres Engelblickes mehr Zerstörung in sich als das Schwert eines Kriegers. Sie antwortet; er schimpft wieder und stimmt genau den Ton aus Troilus und Cressida an; in seinen Augen ist das leichtfertige Mädchen nur ein Peststoff, nur ein Ansteckungsherd, und er spricht die Hoffnung aus, daß sie recht vielen Jünglingen Seuche und Krankheit bringen möge. Alkibiades bietet ihm seine Freundschaft an:

9*

Wie
Kann, edler Timon, ich dir Freundschaft zeigen?

Timon

Nur die, in meinem Glauben mich zu stärken.

Alkibiades

Und welcher ist dies, Timon?

Timon

Versprich mir Freundschaft, aber halt' sie nicht.

Als Alkibiades ihm mitteilt, daß er mit seinem Heere gegen Athen ziehe, spricht Timon den Wunsch aus, die Götter mögen durch seinen Sieg das ganze Nest vertilgen und ihn auch, wenn er gesiegt habe. Er gibt ihm Gold für seine Krieger und fordert ihn auf, wie eine Pest zu wüten (IV, 3):

Keinen schon' dein Schwert,
Kein Mitleid mit dem würd'gen Silbergreis,
Ein Wuchrer ist's; die heuchelnde Matrone
Hau' nieder, sittsam ist allein ihr Kleid,
Sie kuppelt; laß dein schneidend Schwert nicht stumpf
An Jungfraunwangen werden; diese Milchbrust,
Nach Männeraug' durchs Fenstergitter drängend,
Steht in dem Buch der Gnade nicht verzeichnet,
Die scheußliche Verräterin. Den Säugling,
Dess' lächelnd Grübchen Narrenaugen feuchtet,
Nicht schon' ihn; 's ist ein Bastard, das Orakel
Nannt' dunkel ihn als deinen Kehlabschneider:
Zerstückl' ihn reuelos. Fluch' allen Wesen!
Hüll' Aug' und Ohr in Panzer, undurchdringlich
Der Mütter, Jungfraun, Jünglinge Gekreisch.
Der Anblick blutgetränkter Priesterbinde
Gleit' ab von ihm. — Da, Gold für deine Krieger:
Verbreit' Vernichtung; hast du ausgetobt,
So treff' Vernichtung dich! . . .

Die Hetären, die sehen, daß er noch immer reich ist, betteln ihn natürlicherweise gleich um Gold an. Er antwortet ihnen: „Die Schürzen hoch, ihr eidunfäh'gen Schlangen!" Sie mögen ihre Eide sparen, da beim Anhören ihrer Schwüre selbst die ewigen Götter ein himmlisch Fieber schütteln würde. Ihr Stand bürge ihm dafür, daß sie auch fernerhin betrügen und buhlen würden, sie mögen den verführen, der sie bekehren wolle; sie mögen ihr

dünnes Haar mit dem Haar von Leichen, am liebsten von gehängten Frauenzimmern, decken und sich so lange schminken und bemalen, bis Pferde ihren Mist in das Antlitz ihrer Leichen fallen lassen.

Sie schreien durcheinander nach immer mehr Geld, alles und jedes wollen sie für Geld tun, und zur Antwort bedient Timon sich einer Sprache, die Shakespeare in dem Pathos seiner Jugend nicht übertroffen, ja in ihrer schneidenden Wildheit nie erreicht hat:

Auszehrung säet
Ins hohle Mannsgebein; die Schenkel dünnt
Und schwächt die Spornkraft! Knickt des Anwalts Stimme,
Daß falsche Schuldforderung mit seinen Ränken
Er nicht zu Recht mehr schreie; den Priester, der
Sich selbst nicht glaubend, schmält des Fleisches Schwachheit,
Umschuppt mit Aussatz: ab, glatt ab die Nase.
Nehmt dem das Nasenbein, der fürs Gesamtwohl
Sich stumpf zeigt, nur nach eignem Vorteil schnuffelnd!
Krausköpfige Raufer machet kahl, durch euch
Erfahr' der unbenarbte Kriegsbramarbas,
Was Schmerzen sind! Verpestet alles, daß
Die Quelle aller Zeugung durch eur Wirken
Ausdörre und ersticke! — Hier noch Gold,
Bringt andre zur Verdammnis und verdamm'
Dies euch und sei eur Grab 'ne Pfütze!

Phrynia und Timandra

Mehr Mahnung mit mehr Geld, freigebiger Timon!

Es liegt hierin eine überwältigende Leidenschaft. Man vergleiche nur hiermit den Timon Lukians, um zu erkennen, wie Shakespares Pathos die dem Inhalt nach grimmigen, in ihrer Form ganz leidenschaftslosen Erwägungen und Beschlüsse des alten Griechen mit seinem Feuer durchdrungen hat: „Der Name Menschenhasser soll meinem Ohre am süßesten tönen, und die Kennzeichen meines Wesens sollen sein Verdrießlichkeit, Barschheit, Grobheit, Jähzorn und Menschenfeindlichkeit usw." Man vergleiche ferner den Schluß von Plutarchs Alkibiades, um zu beobachten, was Shakespeares Verstimmtheit und Erbitterung aus der treuen Konkubine Timandra gemacht hat, die mit Alkibiades nach Phrygien zieht, bei der er überrascht wird, als seine Mörder Feuer an das

Haus legen, und die seine Leiche erst in die schönsten Stoffe hüllt, die sie besitzt, und ihm dann ein so prächtiges Leichenbegängnis ausrichtet, als sie es in ihrer einsamen Stellung vermag.

Dem Alkibiades auf der Ferse folgt dann der Plagegeist Timons, Apemantus, und als dieser vertrieben ist, nähern sich, angelockt durch das Gerücht von dem Goldschatz, zwei Banditen. Sie sind Timon willkommen. Mit dem Ausrufe „Hier Gold!" gibt er ihnen, was sie begehren. Und er begleitet die Gabe mit guten Ratschlägen. Sie sollen Wein trinken, bis sie verrückt werden; dann entgehen sie dem Galgen. Sie sollen dem Arzte nicht trauen, sein Gegengift sei Gift, er morde mehr Leute, als sie berauben. Sie sollen Gut und Leben nehmen, wo sie können. Alles stehle. Selbst das Gesetz schirme den Diebstahl:

> Beraubt einander! — Hier mehr Gold; schlagt tot!
> Dieb ist, was ihr auch antrefft. Nach Athen!
> Brecht Läden auf; ihr könnt nichts stehlen, was
> Ein Dieb nicht stahl . . . .

Der brave Proudhon hat sich in der neueren Zeit mit seiner Lehre: „Eigentum ist Diebstahl" nicht anders ausgesprochen.

Als die Senatoren kommen und an Timons Größe als Feldherr und Staatsmann appellieren, gibt er sich zuerst den Anschein, als ob er helfen wolle, sagt dann aber (V, 1): Wenn Alkibiades meine Landsleute tot schlägt, so grüße ihn von Timon, daß es Timon gar nicht kümmere; er mag Athen verheeren, unsere wackeren Greise am Barte zupfen, und unsere Vestalinnen den Soldaten preisgeben, das alles kümmert Timon gar nicht, wie es die Messer der Soldaten nicht kümmert, wenn Ihr ihnen nur Eure Kehlen darbietet. Die kleinste Messerklinge im Lager des Alkibiades ist Timon lieber als irgend eine Kehle in Athen.

Jedes Gefühl für Vaterland, Heimat, ja selbst für die Schutzlosen ist in seinem Gemüt erloschen.

Und dann hat Shakespeare seinem Plutarch schließlich folgenden Zug voll blutiger Ironie entnommen und ihn meisterlich ausgeführt: Timon erklärt den Senatoren, daß er nicht, wie das Gerücht aussage, der Mann sei, der sich über einen allgemeinen Schiffbruch erfreue. Sie könnten noch einmal von seiner Gastfreundschaft Nutzen ziehen. Er besäße einen Feigenbaum, den er nächstens

fällen müsse. Doch könne jeder seiner Landsleute, den es gelüste, ob hoch oder niedrig, wenn er der Not der Belagerung entgehen wolle, frei zu ihm kommen, ehe er die Axt an den Baum lege, und sich darin aufhängen. Dann verkündet er ihnen, daß seine Begräbnishöhle fertig sei; dort könnten sie ihn suchen, und seinen Denkstein ihr Orakel sein lassen:

> Nun, Lippen, straft nicht weiter, schließt euch fest;
> Und was verkehrt ist, bessre Gift und Pest!
> Nur Gräber grabe man und sink' in Nacht!
> Sonn', hüll' in Schwarz dich! Timon hat vollbracht.

Und er geht in sein Grab, um sich das Leben zu nehmen.

Das sind also seine letzten Worte: Möge die Pest unter der Menschheit rasen, solange noch einer übrig ist, der ein Grab graben kann! Möge die Vernichtung ihren Sturmlauf über die Erde vollenden! Timon sucht auch für sich Vernichtung. Die Sonne erlischt nun für ihn. Möge sie auch für alle anderen erlöschen!

Es ist also nicht die Trauer über die Macht der Bosheit, das Glück ausgezeichneter Wesen zu zerstören — wie in Othello, auch nicht der Jammer über die drohenden Möglichkeiten und das Gewimmel von Unglücksfällen, die das Leben in sich begreift — wie in Lear; es ist ausschließlich die Entrüstung über die erlittene Undankbarkeit, die zu einer solchen Größe herangewachsen ist, daß sie den Himmel des Lebens mit schwarzen Wolken überzieht, den Glanz der Sonne auslöscht und einen Donner dahinrollen läßt, wie wir ihn selbst bei Shakespeare noch nicht gehört haben, während Blitz auf Blitz den Gesichtskreis durchzuckt.

Alles, was Shakespeare in diesen letzten Jahren erlebt und erduldet, alles, was er durch die Ehrlosigkeit anderer Menschen an Täuschungen erlitten, und alles, was er über das Erduldete gedacht hat, das hat er hier zusammengedrängt, und aus diesem Lehm hat er die eine, große, verzweifelte Gestalt, den Menschenhasser gebildet, dessen wilde Rhetorik, eine dunkle Essenz von dickem Blut und bitterer Galle, ausgeschieden wird, um Qualen zu lindern.

XIV.

Und so war es denn ausgesprochen, dieses letzte, wildeste Wort der Bitterkeit. Die schwarze Wolke hatte sich entladen — und der Himmel klärte sich langsam wieder auf.

Es scheint, daß Shakespeare sich von der schlimmsten Pein des Grames befreit hat, indem er ihm Wort und Form verlieh, und daß er nun aufgeatmet hat, da durch das jahrelang gestiegene Crescendo das höchste Forte erreicht und nichts mehr zu sagen übrig war. Denn über den Wunsch hinaus, daß die ganze Menschheit durch Pest, Geschlechtskrankheit, Niederschlachten oder Selbstmord vernichtet werden möge, gab es ja keinen weiteren Fluch.

Er hatte sich müde gerufen; er hatte ausgerast; die Fieberhitze war vorüber. Er hatte das Gefühl, sich in einer beginnenden Rekonvaleszenz zu befinden.

Und was ist dann geschehen? Die erloschene Sonne ist wieder hell und strahlend emporgestiegen. Der schwarze Himmel ist wieder blau geworden. Das milde Interesse für alles Menschliche ist zurückgekehrt.

Wie? Weshalb? Wer kann darauf antworten!

Nirgends in dem ganzen, so dunklen Lebenslauf Shakespeares ist eine so fühlbare Lücke; nirgends leidet man in dem Grade unter dem Mangel an Nachrichten über seine persönlichen Erlebnisse. Einige haben hier im allgemeinen auf die Resignation der älteren Jahre hingewiesen, und es zeigt sich in den letzten Werken hie und da ein Schimmer davon. Aber Shakespeare fühlte sich in seinem fünfundvierzigsten Lebensjahre nicht alt und war es auch nicht; das Wort Resignation als Erklärung für die wunderbare, merkwürdige Milderung, die nun in Shakespeares lange Zeit so erregtem Gemüt eintritt, ist eine bloße Redensart. Und nicht allein Milderung oder Versöhnung ist dies, obgleich das versöhnende oder versöhnliche Element sich mit einer gewissen Stärke geltend macht, sondern das Wiedererwachen der freien, spielenden Einbildungskraft, die so lange und so völlig wie in einem Todesschlafe dagelegen hatte. Resignation wirkt nicht förderlich auf die Phantasie.

Das Leben ist ihm wieder lebenswert erschienen, die Erde wieder schön, abenteuerlich, phantastisch anziehend, und die sie bewohnenden Menschen kamen ihm nicht mehr wie eine wertlose Horde vor.

In den ihn umgebenden Verhältnissen ist keine Veränderung eingetreten. In politischer Beziehung waren die Lebensbedingungen Englands und der Engländer dieselben. Daß Heinrich IV. von Frankreich 1610 durch den Dolch Ravaillacs fiel, und daß infolgedessen die Jesuiten aus England vertrieben und es den englischen Katholiken (den Recusanten) verboten wurde, sich dem Hofe in einem Umkreise von zehn Meilen zu nähern — all solche Ereignisse konnten ihn nur wenig rühren. Auch konnte es keinen großen Eindruck auf ihn machen, daß König James 1612 seine Mutter feierlich in Westminster beisetzen und ihr dort das schöne Denkmal errichten ließ.

Was ist ihm persönlich geschehen? Was hat auf ihn eingewirkt, ihn umgestimmt, ihn bestimmt, seinem so lange verstimmten Saitenspiel die alte Harmonie und den alten Wohlklang zurückgegeben? Niemand kann darauf antworten. Wir können mit Sicherheit nur fühlen, daß sich hier eine wichtige Scheidelinie in seinem Dasein befindet.

Man lasse aber seinen Blick über die großen, dramatischen Werke gleiten, die noch übrig sind, über Perikles, Cymbeline, das Wintermärchen, den Sturm — über den letzten, prachtvollen Zeitraum von Shakespeares Tätigkeit für das Theater! Man überschaue diesen so erstaunlich farbenreichen September seines Lebens, farbenreich, wie seine Kunst es noch nie gewesen war, und mit der durchsichtig kühlen Luft des Herbstes!

Was steht von den Erzeugnissen dieses reichen Septembers zuvorderst in aller Menschen Erinnerung? Was anders als die jungen Frauengestalten: Marina, Imogen, Perdita, Miranda, diese verlorenen und wiedergefundenen, zuweilen einsamen und verlassenen, jungen Geschöpfe, die in der Regel blutiges Unrecht erleiden, jedenfalls nicht nach Verdienst gewürdigt werden, noch den ihnen zukommenden Platz einnehmen, die aber durch die Anmut und den siegreichen Adel ihres Wesens alles überwinden.

Selbstverständlich haben sie Modelle oder ein Modell gehabt. Eine neue Welt hat sich Shakespeare geoffenbart, und es würde unfruchtbar sein, sich den vielfältigen, nahe oder fern liegenden Vermutungen zu überlassen, wie oder durch wen sie sich ihm geoffenbart habe. Nur mag die Möglichkeit leicht berührt werden, daß Shakespeare während oder nach der wilden Krisis der Menschen-

verachtung durch jugendlich weibliche Hoheit und die Poesie, die sie um sich verbreitet und in ihrem Gefolge hatte, wieder mit dem Leben versöhnt worden ist.

Alle diese jungen weiblichen Wesen haben etwas Verwandtes, und sie unterscheiden sich scharf von anderen Gruppen junger Frauen bei Shakespeare. Sie gehören nur halbwegs zu der Welt der Wirklichkeit; halbwegs zu der der Phantasie. Die Anmut der Jugend und die Romantik des Märchens umstrahlen sie mit einem Glorienschein. Gemeinsam haben sie eine wahre Unanfechtbarkeit gegenüber dem Schmutze des Lebens und der unverdienten Erniedrigung, in der sie sich befinden. Sie sind ihrer selbst sicher, doch ohne den freudigen Lebensmut, den die geistreichen jungen Mädchen Shakespeares besitzen. Sie sind sanft, doch ohne die wortkarge, rührende Wehmut, die seine geopferten, jungen Mädchen und Frauen alle haben. Keine von ihnen endet tragisch, wie keine von ihnen einen Scherz äußert. Aber jede steht vor dem Dichter wie ein Venerabile.

Marina und Perdita befinden sich in ganz verwandten Lagen. Sie sind ausgesetzte, scheinbar vater- und mutterlose Kinder; sind in Gefahren oder in geringen Verhältnissen allein. Imogen ist verkannt, mit dem Tode bedroht wie Marina vor ihr; sie ist noch dazu von dem verkannt und zum Tode verurteilt, der ihr von allen am liebsten ist, und dennoch wird die Kraft ihres Wesens nicht gebrochen, ja ihre Liebe zu dem Unverständigen und Unwürdigen erleidet nicht die geringste Verminderung.

Miranda endlich ist aus ihrer Stellung als Fürstin vertrieben, auf einer unbewohnten Insel der Einsamkeit anheim gegeben, jedoch von der wachsamen Zärtlichkeit eines Vaters beschirmt. Es liegt überhaupt in der Schilderung Mirandas wie Marinas etwas halb Väterliches und zwar in der Zärtlichkeit, womit die Gestalt gezeichnet ist, aber besonders auffallend ist im Sturm die Auffassung des jungen Mädchens in seiner natürlichen Anmut als eines bewunderungswürdigen Naturmysteriums. Agnes bei Molière und Miranda bei Shakespeare haben die Ähnlichkeit, daß keine von ihnen irgend einen jungen Mann gesehen hat, bis sie dem Geliebten begegnen; während indessen Molière seiner Agnes nur eine in ihrer künstlich aufrecht erhaltenen Unwissenheit begründete Unschuld mitteilt, eine Unschuld, die daher auch wie Tau

vor der Sonne der Liebe verschwindet, tritt Miranda beinahe als ein fremdes Wesen Shakespeare gegenüber, als ein Ideal von Unschuld, seelenvoller Weiblichkeit und jungfräulicher Erotik, vor dem er fast mit einer Art von Andacht sein Haupt beugt.

Man werfe einen Rückblick auf Shakespeares Frauengalerie.

Da sind zunächst die Viragos seiner Jugend, blutdürstige Weiber wie Tamora, schuldbeladene und kräftige Naturen wie Margarete von Anjou und später Lady Macbeth, Goneril, Regan; die mit einer gewissen Geringschätzung gegen die Frau ausgeführten Weiber wie Anna in Richard III. oder die unliebenswürdigen und schmähsüchtigen wie Katharina in der Widerspenstigen und Adriana in der Komödie der Irrungen, in denen man Erinnerungen an die Gattin in Stratford zu spüren glaubt.

Dann die leidenschaftlich liebenden jungen Frauen aus Shakespeares Jugend: Julia in den Beiden Edelleuten von Verona, Venus, Titania, Helena in Ende gut, alles gut, und die richtige Julia.

Sodann die feinen, geistreichen, oft munteren jungen Mädchen: Rosalinde in Verlorene Liebesmüh, Portia im Kaufmann von Venedig, Beatrice, Viola und die richtige Rosalinde.

Darauf folgen die naiven, tragisch angelegten, tief empfindenden, schweigsamen, die dem Untergange geweiht sind: Ophelia, Desdemona, Cordelia.

Ferner aus der Periode der tiefsten Verstimmung der rein sinnliche Geschlechtstypus: Kleopatra, Cressida.

Und nun zum Schluß das ganz junge Mädchen, betrachtet mit dem warmen Blick des reifen Mannes, mit der Freude an ihrer Jugend und mit einer gewissen Erotik der Bewunderung.*)

---

*) Mrs. Jameson hat in ihrem hübschen alten Buch Shakespeare's Female Characters die Frauen nur auf ganz äußerliche Weise zu gruppieren verstanden. Sie teilt dreiundzwanzig Frauencharaktere ohne die geringste Rücksicht auf die Zeitordnung in vier recht willkürliche Gruppen ein: 1. Characters of Intellect, 2. Of Passion and Imagination, 3. Of the Affections und 4. Historical Characters. Heine charakterisiert in Shakespeares Mädchen und Frauen fünfundvierzig Frauengestalten, die letzten einundzwanzig jedoch nur durch ein paar Zitate und die übrigen ohne einen Versuch historischer oder tieferer, psychologischer Auffassung.

Sie war ihm verloren gegangen wie Marina ihrem Vater Perikles, Perdita ihrem Vater Leontes. Er vertieft sich in ihr Wesen mit der väterlichen Zärtlichkeit, die er selbst seinem Geschöpfe Imogen gegenüber empfindet, und die seine letzte Inkarnation, der Magier Prospero, für seine Tochter Miranda fühlt.

Er hatte sich am Leben verhoben; jetzt läßt er dessen schwerste Last liegen.

Keine Tragödien mehr! Keine historischen Dramen mehr! Nicht mehr diese Schrecken und diese Wirklichkeit! Nein, ein phantastischer Widerschein des Lebens mit Wechselfällen und Überraschungen im Märchenstil der Sage. Ein phantastisch-dichterischer Rahmen um den anmutigen Ernst des jungen Weibes, um die ernste Anmut des jungen Mädchens. Sie wirkt wie eine Offenbarung aus einer besseren Welt, diese Anmut, möge sie also in Umgebungen versetzt werden, die zu Träumereien einladen wie sie selbst: das Schiff auf offener See an der Küste von Mytilene, oder ein seltsames, meerumschlungenes Böhmen, oder eine einsame, von Zaubermacht beschirmte Insel, oder ein Britannien, wo Könige aus der Römerzeit und Italiener aus dem 16. Jahrhundert jungen Prinzen begegnen, die in Waldhöhlen wohnen und nie ein junges Weib gesehen haben, wie Miranda nie einen jungen Mann erblickt hat.

Und langsam kehrt er zurück zu gewissen lichten Stimmungen seiner Jugend, als er die Elfentänze des Sommernachtstraumes dichtete oder sorglose Jünglinge und lachlustige, junge Mädchen nach einem unbekannten Wald in den Ardennen versetzte, wo es Löwen und Zypressen gab.

Nur ist die ausgelassene Stimmung verschwunden, während eine von den Gesetzen der Wirklichkeit unabhängige Phantasie freien Spielraum hat. Es liegt jetzt viel Ernst und Erfahrung hinter den leichten Spielen dieser Phantasie. Er schwingt den Zauberstab — und die Wirklichkeit wird jetzt wie früher in seiner Jugend verschoben und durchbrochen. Aber der lichte Sinn ist zur Wehmut, die Ausgelassenheit zu einem schwachen Lächeln geworden. Es sind die Träume eines verheerten Gemütes, die er uns schließlich bietet, ein reiches, aber nicht langwieriges Traumspiel, das im ganzen vier bis fünf Jahre dauert.

Dann begräbt Prospero für immer seinen Zauberstab klaftertief in die Erde.

XV.

Siebenfaches Dunkel umgibt die Tätigkeit Shakespeares in diesem Zeitraume, da der Übergang von seiner düsteren, mißtrauensvollen Lebensanschauung zu der lichteren Weltauffassung seiner letzten Schauspiele sich vollzieht. Wir stoßen hier auf eine kleine Reihe von Dramen, von denen wir bei einigen mit Bestimmtheit erkennen können, daß sie nur teilweise von ihm sind (wie z. B. bei Timon und dem nun folgenden Perikles) bei anderen mit Sicherheit aussprechen können, daß bei weitem die meisten Partien in keiner Beziehung zu ihm stehen, daß er jedoch einzelne, wichtigere Repliken eingefügt, oder hie und da eine bedeutungsvolle Retouche vollzogen haben mag (wie z. B. bei Heinrich VIII. und Den beiden edlen Verwandten).

Seit den Tagen seiner Anfängerzeit hatte er nie mehr das Werk eines anderen Mannes umgearbeitet, nie mehr die Schöpfungen seines Geistes in die Erzeugnisse anderer und geringerer Geister hineingemischt, und eine solche Vermischung nicht gestattet; was ist die Ursache, daß dies nun auf einmal öfter in seinem Dichterleben vorkommt?

Ich will ohne Umschweif und ohne die Anschauungen anderer zu kritisieren meine Ansicht darstellen.

Wir beobachteten schon bei Coriolanus, daß Shakespeares Gemütsstimmung den Menschen gegenüber in jener düsteren Periode seines Lebens auch seinem Lebenswerk gegenüber zu verspüren war. Es zeigte sich eine gewisse Flüchtigkeit in der Arbeit. Das immer tiefere Mißtrauen, in der Menschenwelt das Gute und Wertvolle anzutreffen, die sich stets steigernde Entrüstung über die Roheit und Undankbarkeit des Menschentieres führte eine gleichgültigere, nachlässigere Haltung des Künstlers mit sich.

Wir haben ja Shakespeare von seinen ersten Kampfjahren durch die glückliche Zeit seiner Jugend, durch die große, ernste Periode seines Lebens und durch den nicht kurzen Zeitraum der Bitterkeit begleitet, bis wir in Timon von Athen zu dem Augenblicke der Krisis, zu dem wilden Fieberausbruche der Raserei und der Menschenverachtung gelangten und die beginnende Rekonvaleszenz verspüren konnten. Es eröffnete sich uns eine Fernsicht zu einer

Reihe von nicht allzu ernsthaften, nicht allzu wirklichkeitsgetreuen, phantastischen Werken, in denen Shakespeare sich aufs neue mit dem Leben versöhnt zeigt.

Es versteht sich indessen, daß diese Versöhnung nicht plötzlich und mit einem Schlage zustande gekommen ist. In ein so innerlich strebendes Verhältnis zu seiner Kunst wie früher tritt Shakespeare nicht gleich wieder ein; das geschieht eigentlich erst in seiner letzten Arbeit, mit der er dieser seiner Kunst für immer entsagt.

Er hatte sich, wie wir sahen, am Leben verhoben. Aber außerdem hatte er jetzt das Gefühl, als hätte er sich an der Kunst verhoben. Er setzt nicht mehr seine ganze, bis aufs äußerste angespannte Kraft ein, wenn er schreibt. Oder er ist nicht mehr im Besitze dieser Kraft, der seinerzeit keine Aufgabe zu umfassend, kein Greuel zu groß war. Von nun an fühlt oder begreift man es, daß dieses mächtige Genie schon einige Jahre vor seinem Lebensende die Feder hinlegen wird; man ahnt, daß sein Gemüt sich langsam vom Theater loslöst, wenn es sich auch nicht gleich davon losreißt. Schon hat er aufgehört, als Schauspieler aufzutreten, bald wird er aufhören, für die Bühne zu schreiben. Er sehnt sich nach Ruhe, nach Einsamkeit; fort von der Stadt nach dem Lande, fort von dem Kampfplatz seines Lebens nach seinem ländlichen Geburtsorte, wo er die Jahre, die er noch zu leben hat, verbringen, wo er sterben will.

Wahrscheinlich ist die Bewegung in seinem Gemüt die folgende gewesen: Aus der Menschenverachtung hat sich eine heroische Gleichgültigkeit gegen das Urteil der Menschen entwickelt, und die Künstlereitelkeit ist in ihm erstorben, indem sein Stolz zum höchsten Selbstbewußtsein herangewachsen ist. Für wen sollte er schreiben? Wo waren sie, für die er die reichen Schauspiele seiner Jugend schrieb, sie, um deren Beifall er damals warb, und deren Lob seine Freude ausmachte? Sie waren gestorben und verdorben, oder er hatte sie aus den Augen verloren, beinahe alle, und sie ihn — wie lange dauert in der Regel eine herzliche, menschliche Teilnahme für einen schöpferischen Geist!

Und immer gleichgültiger gegen seinen Namen und seinen Ruf, hat er teils die Anstrengung umfassender Anlage und durchgeführter Ausarbeitung gescheut, teils es als gleichgültig betrachtet, ob die Arbeit, die er unternahm, unter seinem oder fremden Namen

in die Welt hinauswanderte. Gleichwie er in souveräner Geringschätzung dessen, was die Menge von ihm glaubte oder nicht glaubte, ohne einen einzigen Protest zuließ, daß die Piratenbuchhändler das eine dumme und schlechte Stück nach dem anderen (Sir John Oldcastle 1600, The London Prodigal 1605, A Yorkshire Tragedy 1608, Lord Cromwell 1613) unter seinem unsterblichen Namen herausgaben, so ertränkte er entweder selbst seine Arbeit oder er erlaubte, daß andere sie ertränkten in den schwächlichen Erzeugnissen mittelmäßiger, unbegabter oder jüngerer und affektierter Männer. Wie in Timon sehen wir nun in Perikles und später in anderen Dichtungen die von seiner Meisterhand gezogenen Linien in Konturen verflochten, die von unsicheren, unbeholfenen Händen entworfen sind. Es ist ja in gewissen Fällen außerordentlich schwierig zu unterscheiden, ob Shakespeare den Anfang gemacht und auf dem halben Wege müde geworden, wie Michelangelo es so häufig tat, seine Arbeit unvollendet stehen ließ und sie dann mit Gemütsruhe von einem anderen hat vervollständigen sehen — oder ob er die Versuche dieser anderen vor sich liegen hatte und seine Poesie, seine Kraft, seine Größe in die schwammigen, kindischen Verse oder die ungesunde Prosa dieser Männer begrub und es mit vollständiger Gleichgültigkeit dem Schicksal überließ, ob eine Nachwelt, der er kaum viel Gedanken schenkte, seinen Anteil würde herausfinden können. Vielleicht hat er mit seiner Arbeit fürs Theater ungefähr so gehandelt, wie moderne Schriftsteller es tun, wenn sie Ideen und Einfälle einem Kameraden überlassen oder anonym für eine Zeitung, eine Zeitschrift schreiben. Sie schreiben, weil es ihr Handwerk ist, ohne besondere Freude dabei zu empfinden und ohne an Ruf oder Ansehen zu denken. Sie zählen darauf, daß immer drei oder vier ihrer Freunde oder Freundinnen ihre Feder erkennen werden; und erraten diese Freunde den Verfasser nicht — was sie oft nicht tun — so ist der Kummer auch zu ertragen.

Auf dem Titelblatte der ersten Quartausgabe von Perikles stehen folgende Worte: „Das kürzlich aufgeführte und sehr bewunderte Stück, genannt Perikles, Fürst von Tyrus . . . . von William Shakespeare.“ Das kürzlich aufgeführte — das Stück kann frühestens 1608 aufgeführt worden sein, da keine zeitgenössische Notiz von einer früheren Aufführung dieses Dramas berichtet,

während es vom Jahre 1609 an häufig genannt wird. Das sehr bewunderte Stück — alles spricht für die Wahrheit dieser Worte.*)

Zahlreiche Zeugnisse von der Beliebtheit des Schauspiels sind uns aufbewahrt worden. In einem namenlosen Gedichte aus dem Jahre 1609 Pimlyco or Runne Red-Cap wird Perikles als ein neues Schauspiel besprochen, zu dessen Aufführung sowohl feine als auch gewöhnliche Leute sich herandrängen:

> Amazde I stood, to see a Crowd
> Of Civill Throats stretchd out so lowd
> (As at a New-Play) all the Roomes
> Did swarm with Gentiles mix'd with Groomes,
> So that I truly thought all These
> Came to see Shore or Pericles.

Der oben (3. Teil, Seite 92) erwähnte Prolog zu Robert Tailors The hog has lost his pearl aus dem Jahre 1614 schließt mit zwei Zeilen, in denen der Dichter seinem Schauspiel nichts Besseres zu wünschen weiß, als daß es denselben Erfolg haben möge wie Perikles:

> And if it prove so happy as to please,
> Weele say 't is fortunate like Perikles.

In seiner Erbitterung über das Fiasco, das sein Schauspiel The New Inn gemacht hatte, legt Ben Jonson 1629 von der noch immer durch Perikles ausgeübten Anziehung Zeugnis ab, indem er in die das Stück begleitende, an ihn selbst gerichtete Ode einen Ausfall einflicht gegen die, welche noch an solchen moderigen Märchen Geschmack fänden:

---

*) Der vollständige Titel lautet: The late, and much admired Play, Called Pericles, Prince of Tyre, With the true Relation of the whole History, aduentures, and fortunes of the said Prince: As also, The no lesse strange and worthy accidents, in the Birth and Life, of his Daughter MARIANA. As it hath been diuers and sundry times acted by his Maiesties Seruants, at the Globe on the Bancksside. By William Shakespeare. Imprinted at London for Henry Gosson, and are to be sold at the signe of the Sunne in Paternoster row. 1609.

No doubt some mouldy tale,
Like Pericles, and stale
As the shrieve's crusts, and nasty as his fish —
Scraps, out of every dish
Thrown forth, and raked into the common tub,
May keep up the Play-club.

Im Jahre 1646 vergleicht Sheppard in dem oben (2. Teil, Seite 31) erwähnten Gedichte The Times displayed in Six Sestyads Shakespeare ausdrücklich um Perikles willen mit Sophokles und nennt ihn reicher an Einfällen als Aristophanes:

With Sophocles we may
Compare great Shakespear; Aristophanes
Never like him his Fancy could display:
Witness the Prince of Tyre, his Pericles.

Dieses Schauspiel wurde in der ersten Folioausgabe nicht aufgenommen, wahrscheinlich weil die Herausgeber sich nicht mit dem Verleger einigen konnten — denn die Piraten waren durch das Gesetz beschützt, sobald das Buch in das Buchhändlerregister eingeführt war — es hat aber zu Shakespeares Lebzeiten und nach seinem Tode zu den beliebtesten Werken der englischen Theaterliteratur gehört.

In früheren Zeiten nahm man an, Perikles sei eine der ersten Jugendarbeiten von Shakespeare, eine Auffassung, der merkwürdigerweise noch in unseren Tagen Karl Elze gehuldigt hat. Gegenwärtig wird es jedoch von keinem Kritiker in Zweifel gezogen, daß die Sprache in dem von Shakespeare stammenden Teil des Schauspiels die Manier seiner letzten Periode verrät, und die gesamte englische Kritik ist darüber einig, daß Shakespeares Anteil an Perikles um das Jahr 1608 entstanden ist, jedenfalls nach Antonius und Kleopatra, Coriolanus und Timon, vor Cymbeline und dem Sturm. (Siehe z. B. P. Z. Rounds Einleitung in der Irvingausgabe, oder die bei Dowden und anderen abgedruckte Triar Table of the order of Shakspere's Plays von Furnivall). Ich meinerseits teile selbstverständlich die Ansicht vollkommen, daß Perikles ideell auf Coriolanus und Timon folgt und die Ouverture zu den nächsten idyllisch-phantastischen Schauspielen bildet. Indessen wird der Leser vielleicht bemerkt haben, daß ich nicht (wie Furnivall und Dowden) geglaubt habe,

die ganze Reihe von pessimistischen Dramen so weit zurückversetzen zu können, daß sie 1608 zu Ende ist.*) Ich nehme an, daß gewisse Teile von Perikles schon während Shakespeare zum letztenmal in Timon seiner Entrüstung Luft machte, sich in seinem Gemüt geformt haben. Es kann ja in Gärungszeiten eine Ober- und eine Unterströmung in dem Gemüte eines Dichters wie anderer Menschen geben, und die Unterströmung ist diejenige, die bald an Macht gewinnen und das ganze Gemüt erfüllen wird. Indessen wird der denkende Leser schon eingesehen haben, daß meine Datierung der letzten, pessimistischen Shakespeareschen Arbeiten ebenso wie die anderer nur eine ungefähre sein kann. Ich bin geneigt, sie ein Jahr vorwärts zu rücken, weil ich zwischen Coriolanus und dem Gedanken an Shakespeares eigene Mutter, deren Tod erst im Jahre 1608 erfolgt, einen Zusammenhang zu verspüren glaube. Aber selbstverständlich verweilt ein Sohn mit seinen Gedanken nicht allein in dem Augenblicke bei seiner Mutter, wo diese ihm entrissen wird; auch kann ja die Furcht, die Mutter durch die Krankheit zu verlieren, die wahrscheinlich dem Tode vorherging, ihm bedeutend früher ihr Bild besonders lebhaft vor Augen gestellt haben. Hier wie in allen ähnlichen Fällen, wo es nicht ausdrücklich ausgesprochen ist, wird der Leser begreifen, daß ein Vielleicht oder ein Wahrscheinlich stillschweigend vorausgesetzt werden muß und wird es, wo er es vermißt, selbst hinzufügen. Nur die großen Grundlinien in der Reihenfolge der Schauspiele sind sicher. Wo alle äußeren Merkmale fehlen, können die inneren Merkmale die Frage wegen Jahr und Monat nicht allein entscheiden. Bei Perikles kann das Datum mit ziemlicher Sicherheit bestimmt werden; es wäre ja doch ganz ungereimt, daß Shakespeares Anteil am Stücke sich nicht darin befunden haben sollte, als es 1608 auf dem Globetheater aufgeführt wurde, besonders da es das Titelblatt ausdrücklich behauptet.

Wie das Stück uns nun im ganzen vorliegt, ist es kein wirkliches Drama, sondern ein unvollständig in Szene gesetztes

*) Die Triartabelle bestimmt die Ordnung folgendermaßen:

Troilus and Cressida	1606—1607
Antony and Cleopatra	1606—1607
Coriolanus	1607—1608
Timon	1607—1608

epiſches Gedicht. Wir begegnen hier der dramatiſchen Kunſt in ihrer Kindheit. Als Prolog tritt vor jedem Aufzuge und auch ſonſt an vielen Stellen der alte engliſche Dichter John Gower auf, der den Stoff um das Jahr 1390 in einer verſifizierten Erzählung behandelt hatte. Als ein Erklärer (presenter) führt er das Stück mit ſeinem Zeigeſtecken vor. Was nicht dargeſtellt werden kann, das teilt er einfach mit, oder er zeigt es in pantomimiſchen Bildern (Tableaus, Dumb-Shows). Er ſpricht in altmodiſchen, vierfüßigen, gereimten Jamben, bei denen die Reime aber oft kaum Aſſonanzen ſind, wie z. B. gleich die erſten:

To sing a song that old was sung,
From ashes ancient Gower is come
Assuming man's infirmities
To glad your ear and please your eyes,

oder folgender, der den Prolog des vierten Aufzugs beſchließt:

Dionyza does appear
With Leonine a murderer.

Er treibt ſelbſt Scherz damit, daß der ganze Lebenslauf des Perikles von ſeiner Jugend bis zu ſeinem hohen Alter im Stücke geſchildert ſei. Im Anfang des dritten Aufzugs wird Marina geboren, und am Schluß des fünften Aufzugs ſteht ſie im Begriff zu heiraten.

Nirgends iſt man weiter entfernt von der ſpäter in Frankreich verſuchten Durchführung der örtlichen und zeitlichen Einheit. Der erſte Aufzug geht in Antiochia, in Tyrus und Tharſus vor ſich, der zweite in Pentapolis, erſt an der Küſte, dann in einem Korridor im Palaſte des Simonides, dann in einer öffentlichen Halle. Der dritte Aufzug ſpielt ſich erſt an Bord eines auf der See treibenden Schiffes ab, dann in Epheſus im Hauſe des Cerimon; der vierte in Tharſus auf einem offenen Platze in der Nähe des Strandes, dann in einem berüchtigten Hauſe in Mitylene; der fünfte zuerſt an Bord von Perikles' Schiff, das auf der Höhe von Mitylene vor Anker liegt, und hierauf im Dianentempel zu Epheſus.

Die Handlung iſt hier ebenſowenig einheitlich wie Ort und Zeit Nur die Einheit der Hauptperſon hält die auseinanderfallenden Einzelheiten zuſammen. Es liegt keine innere Notwendigkeit in

den Ereignissen; der bloße Zufall herrscht in allem, was dem Helden widerfährt.

Eine Idee — ich meine nicht eine Lehre, sondern einen Grundgedanken — wird der Leser vergebens in dem Stück zu finden suchen. Aus Mangel an einer Idee wird schließlich von dem als Chorus auftretenden Gower der Gegensatz zwischen einer zu Anfang des Stückes gezeichneten unsittlichen Prinzessin und einer am Schlusse geschilderten sittlichen Prinzessin hervorgehoben. Mit diesem moralischen Gegensatz haben indessen die dazwischen liegenden Aufzüge nicht das geringste zu schaffen.

Der Stoff zu Perikles war alt und allgemein beliebt. Ursprünglich stammt er vermeintlich aus einem im 5. Jahrhundert verfaßten griechischen Roman, von dem eine lateinische Übersetzung vorhanden ist. Im Mittelalter wurde die Erzählung in verschiedene Sprachen übersetzt, und in einer der auf diese Weise entstandenen Gestalten erhielt sie einen Platz in Gesta Romanorum. Im 12. Jahrhundert nahm Gotfrid von Viterbo sie in sein großes Chronikenwerk auf. John Gower, der sie im 14. Jahrhundert in dem achten Buche seiner Confessio Amantis behandelt, erklärt, daß Gotfrid von Viterbo seine Quelle gewesen sei. Die lateinische Erzählung wurde 1576 von Lawrence Twine unter dem Titel The Patterne of Paynfull Aduentures ins Englische übersetzt, und von diesem Buche erschien 1607 eine neue Ausgabe. In dieser wie in allen nicht englischen Darstellungen des Stoffes ist der Name des Helden Apollonius von Tyrus. Das uns vorliegende Schauspiel ist zweifellos auf Grund dieser 1607 erschienenen Ausgabe entstanden, was ja zur Widerlegung der veralteten Annahme, Shakespeares Anteil am Drama stamme aus seiner Jugend, völlig genügend ist. Das Schauspiel selbst und wohl auch Shakespeares Anteil daran hat dagegen einer denselben Stoff behandelnden Novelle als Grundlage gedient, die George Wilkins 1608 herausgab und zwar unter dem Titel: The Painfull Aduentures of Pericles, Prince of Tyre. Being the true History of the Play of Pericles, as it was lately presented by the worthy and ancient Poet John Gower.

Nicht bloß der Umstand, daß Wilkins in der Widmung dieses Buches, das doch nur ein Auszug aus Twine und dem Schauspiel ist, es „ein armes Produkt meines Gehirnes“ (a poor infant

of my braine) nennt, sondern weit mehr eine merkwürdige Übereinstimmung in Stil und Versbehandlung zwischen den ersten Aufzügen von Perikles und dem von Wilkins verfaßten Stücke The Miseries of enforced Marriage zeigen auf Wilkins als den Hauptverfasser der nicht Shakespeareschen Partien des Dramas hin. Hier wie dort ist eine Menge unzusammenhängenden Stoffs zu einem weitschweifigen Schauspiel ohne dramatische Spannung und ohne dramatischen Zusammenstoß aufgeschichtet, und hier wie dort sind in der Sprachform dieselben mißtönenden Wortumstellungen und dieselben harten Auslassungen von Worten. Die Begebenheiten in der Gezwungenen Ehe erinnern an die nicht-Shakespeareschen Partien von Timon — auch hier kommt ein Verschwender vor, der die Sympathie des Dichters besitzt und als Opfer aufgefaßt wird. Die Form, eine Mischung von Prosa, ungereimten fünffüßigen Jamben und plump angebrachten Reimpaaren, in denen immer wieder dieselben Reime vorkommen, erinnert ebenfalls an die nicht-Shakespeareschen Aufzüge und Szenen in Timon wie in Perikles. Fleay hat nachgewiesen, daß in den beiden ersten Aufzügen von Perikles 195, in den letzten drei Aufzügen 14 gereimte Zeilen vorkommen; so groß ist der Stilunterschied in den beiden Hälften; und er hat darauf aufmerksam gemacht, daß diese Häufigkeit des Reimes der in den eigenen Werken von George Wilkins entspricht. Denn er und Boyle sind mit Delius, der diese Ansicht zuerst aussprach, darüber einig, daß Wilkins der Verfasser der beiden ersten Aufzüge sei. Außerdem hat er auf Grund von Vergleichungen die überaus große Wahrscheinlichkeit dargetan, daß die beiden in fünffüßigen Jamben geschriebenen Reden von Gower vor der fünften und nach der sechsten Szene im vierten Aufzuge, die sich in ihrer ganzen Form und ihrem ganzen Sprachton stark von seinen anderen Monologen unterscheiden, von William Rowley stammen, der auch im Jahre vorher in einem von Wilkins und Day fabrizierten schlechten Melodrama The Travels of the Three English Brothers mitgearbeitet hatte. Wenn Fleay indessen auch die Prosaszenen im vierten Aufzuge, die sich in einem berüchtigten Hause abspielen, Rowley zuschreiben will, so geschieht das weniger aus ästhetischen als aus moralischen Gründen, die in diesem Falle äußerst wenig zu bedeuten haben. Ich meinerseits bin davon überzeugt, daß diese Szenen beinahe ganz von Shakespeare

herrühren. Sie werden ausdrücklich an einzelnen Stellen des zweifellos von ihm geschriebenen Textes vorausgesetzt; sie stehen keineswegs im Widerspruch mit der Lebensauffassung, aus der Shakespeare sich nun erst herauszuarbeiten beginnt, und sie erinnern nicht wenig an die entsprechenden Szenen in Maß für Maß.

Die näheren Umstände bei der Schöpfung des Stückes lassen sich heutzutage unmöglich mit voller Sicherheit bestimmen. Man hat behauptet, Shakespeare habe von Anfang an seinen Perikles selbständig mit dem jetzigen dritten Aufzuge begonnen, habe das Geschriebene liegen lassen und Wilkins und Rowley die Erlaubnis erteilt, es für das Theater zu vervollständigen. Diese müssen jedoch, wie wir gleich sehen werden, das ursprüngliche Drama in Verein geschrieben haben. Das Stück wurde dann durch Vermittelung des Theaters Shakespeare vorgelegt, worauf er die ihm zusagenden Partien ausgeführt hat. Herausgeben konnte Wilkins das Stück nun nicht mehr; es gehörte dem Theater, und so begnügte er sich damit, einer Buchhändlerspekulation entgegenzukommen und es als Novelle zu veröffentlichen, indem er sich selbst die ganze Ehre für die Erfindung und die Ausführung zuschrieb.

Es ist unglaublich, was in dem Stücke, wie es uns jetzt vorliegt, alles zu Schauspiel gemacht worden ist.

Der ritterliche Fürst von Tyrus — der auf der englischen Bühne, wahrscheinlich weil Apollonius nicht in die fünffüßigen Jamben hineinpaßte, den aus Sidneys Arcadia geholten Namen Pyrocles erhielt, welcher bald in Perikles verwandelt wurde — kommt nach Antiochia, um ein Rätsel zu raten, welches Unternehmen mit Lebensgefahr verbunden ist, da auf dessen Lösung oder Nichtlösung nichts geringeres als die Hand der Prinzessin oder der Tod steht. Als er durch das Rätsel mit Entsetzen zu der Erkenntnis gekommen ist, daß die Prinzessin mit ihrem eigenen Vater im Inzest lebt, zieht er sich zurück und flieht aus dem Lande, um der Rache des bösen Fürsten zu entgehen, die den, der richtig geraten hat, noch sicherer ereilen wird, als die vielen, die falsch geraten haben. Er reist nach Tyrus; da er sich jedoch auch hier nicht sicher fühlt, so verfällt er in Schwermut und verläßt sein Reich, um sich den Nachstrebungen des Antiochius zu entziehen.

In Tharsus trifft er ein Volk in Hungersnot, wird dessen Retter, indem er es von seinen Schiffen mit Korn versieht; dann leidet er vor Pentapolis Schiffbruch, wird ans Land geworfen, trifft am Strande Fischer, die ihm seine Rüstung auffischen, und nimmt gleich an einem ritterlichen Turnier teil. Die Königstochter sieht ihn und liebt ihn auf den ersten Blick, wie Nausikaa den Odysseus. Über dem edlen Fremden, der sich eben aus einem Schiffbruch gerettet und überall viel Ungemach erduldet hat, vergißt die junge Fürstin alle die prächtigen jungen Ritter ihrer Umgebung. Ihn will sie heiraten oder niemand: Er glänzt in Vergleich mit ihnen wie ein Diamant gegen Glas. Perikles hält mit Thaisa Hochzeit und reist von dannen.

Dann erhebt sich ein Sturm auf dem Meer. Während des Sturmes stirbt Thaisa im Kindbette, und die abergläubischen Seeleute verlangen, daß die Leiche über Bord geworfen werde. Dies geschieht, aber Thaisas Sarg treibt an Land, und in Ephesus erwacht sie zu neuem Leben. — Die neugeborene Tochter wird von Perikles in Tharsus untergebracht; als sie aber herangewachsen ist, beschließt ihre böse Pflegemutter, sie umbringen zu lassen, weil sie Unwillen darüber empfindet, daß Marina ihre eigene unschöne Tochter überstrahlt. Seeräuber, die an Land steigen, verhindern den Mord, entführen Marina und verkaufen sie in Mitylene an ein unzüchtiges Haus. Es gelingt ihr in abscheulichen Umgebungen ihre Reinheit zu bewahren und einen Beschützer zu gewinnen, der sie befreit. Dann wird sie zu dem im Hafen an Bord seines Schiffes verweilenden Perikles, der in tiefe Melancholie versunken ist, geführt, um ihn womöglich seinen trüben Grübeleien zu entreißen. Eine Erkennungsszene findet zwischen ihnen statt; auf einen Wink von Diana segeln sie dann nach Ephesus, wo Thaisa im Dianentempel lebt, und wo der Vater die Gattin, die eben wiedergefundene Tochter ihre Mutter findet.

Das ist der dramatisch unmögliche Kanevas, den Shakespeare vor sich liegen hatte und zu dessen Ausführung oder Umarbeitung in den Hauptpartien er sich hingezogen fühlte. Daß er — wie Fleay aufs eifrigste behauptet — seinen Anteil am Stücke zum voraus fertig gehabt hätte, wird jedem, der das Ganze Zeile für Zeile und mit Aufmerksamkeit gelesen hat, höchst unwahrscheinlich vorkommen. Das würde ja auch Wilkins und Konsorten die Arbeit

übermäßig erschwert haben. Auf diese Weise den Anfang zu einer fertigen letzten Hälfte zu schreiben, das würde ihre Kräfte überstiegen oder sie doch zu einer äußerst peinlichen Aufmerksamkeit gezwungen haben, zumal die Shakespeareschen Szenen von den aus ihrer Feder stammenden Prologen, Zwischenspielen und Epilogen eingerahmt werden. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist es Shakespeare, der seine Hand an ihr halb oder ganz fertiges Machwerk gelegt hat.

Die beiden ersten Aufzüge hat er sozusagen unberührt gelassen; doch finden sich auch hier einige Spuren seiner Feder; so in der Feinheit, womit in den ersten Szenen des Stückes die Frage des Inzestes behandelt ist; so in Thaisas verschämter und beinahe stummer, aber plötzlich erwachter Liebe zu dem, der ihr augenblicklich der erste aller Männer zu sein scheint. Die Szene zwischen den drei Fischern, die den zweiten Aufzug eröffnet, enthält auch Wendungen von Shakespeareschem Klang. Besonders die Stelle, wo der eine Fischer von den reichen Filzen spricht, die einem Haifische auf dem Lande gleichen, die nicht aufhören zu schnappen, bis sie die ganze Gemeinde, Kirche, Turm, Glocken und alles verschluckt haben. Der dritte Fischer sagt: „Wär' ich der Küster, so würd' ich mich an dem Tage im Glockenturm aufgehalten haben," und auf die Frage: „Warum, Bursche?" antwortet er: „Weil der Haifisch mich dann auch verschlungen hätte; und wenn ich in seinem Bauch gewesen wäre, so würde ich ein solches Glockengeläute begonnen haben, daß er nicht eher Ruhe gehabt hätte, als bis er Glocken, Kirche, Turm und Gemeinde wieder ausgespien."

Indessen ist es ja nicht ausgeschlossen, daß solche Stellen, in denen wir einen Tropfen von Shakespeares Witz oder einen Schimmer seines Geistes zu erkennen wähnen, nur Nachahmungen seiner Manier sind.

Bei weitem platter und unbeholfener ist in Gowers Prolog zum dritten Aufzug der Schluß des Sommernachtstraumes nachgeäfft: „Nun hat der Schlaf den festlichen Schwarm zur Ruhe gebracht. Kein Laut, nur das Schnarchen der Hochzeitsgäste durchs ganze Haus. Die Katze liegt mit glühenden Augen vor dem Mäuseloche, und die Grille zirpt am Ofen." (Man vergleiche Puks: „Jetzo schmaucht der Brand am Herd — Und das Käuzlein kreischt und jammert.") Auf diese Einleitung folgt noch eine ungeschickt

angebrachte Pantomime, sodann eine Fortsetzung des plumpen, episch breitgetretenen Prologs, und dann plötzlich — als unterbräche eine Stimme aus einer anderen Welt, eine Goldstimme, reich und voll, das matte Geschwätz; als erklänge unseren Ohren eine himmlische, lange entbehrte Musik — erschallt Shakespeares eigene Stimme mit der unzweifelhaftesten Echtheit und geradezu königlicher Macht: Thou god of this great vast, rebuke these surges . . . .

Der Leser muß diese Verse in dem englischen Text aufsuchen; sie sind wundervoll. Ein Übersetzung kann das Original nimmermehr erreichen:

Perikles

Du Gott der großen Wasserwüste schelte
Die Brandung, welche Himmel wäscht und Hölle;
Du, der dem Sturm gebeut, ihn aus der Tiefe
Hervorgerufen, fessl' ihn nun in Erz!
O, stille deinen fürchterlichen Donner
Und mildre deinen flücht'gen Schwefelstrahl! —
Lychorida, wie geht's der Königin? —
Du gift'ger Sturm, willst du dich selber ausspei'n? —
Wird doch des Seemanns Pfeife wie Geflüster
Im Ohre eines Toten nicht gehört. — Lychorida! — . . .

Die Amme bringt das zarte, neugeborene Kind. Sie sagt:

Hier ist ein Wesen,
Zu jung für solchen Ort. Hätt' es Verstand,
So würd' es sterben, wie ich selbst wohl möchte.
Umarmt dies Stück von Eurer toten Königin!

Perikles

Wie! wie, Lychorida? —

Lychorida

Still, guter Herr;
Steht nicht dem Sturm noch bei. Seht, dies ist alles,
Was leben blieb von Eurer Königin, —
Ein Töchterchen; um ihretwillen zeigt
Euch männlich und getröstet.

Die Seeleute kommen, und nach einigen geradezu meisterlichen Repliken, die das Rasen des Unwetters und den Kampf der

Matrosen das Schiff zu retten, treffend wiedergeben, fordern sie in ihrem Aberglauben von Perikles, daß die arme Königin, die kaum verschieden ist, über Bord geworfen werde. Der König ist gezwungen nachzugeben, und zu der Toten gewandt, sagt er in klangvollen Versen:

Ein furchtbar Kindbett hattest du, o Teure!
Nicht Licht, nicht Feu'r: unholde Elemente
Vergessen deiner ganz. Mir fehlt's an Zeit
Um ein geheiligt Grab dir zu bereiten;
Kaum eingesargt, mußt du hinab zur Tiefe
Wo statt des Denkmals über deinem Leichnam,
Statt ew'gen Lampenlichts, der wilde Haifisch,
Des Meer's Gebrause dein Gebein umtobt,
Wo du bei Muscheln liegst . . . .

Und er befiehlt, daß das Schiff des zarten Kindes wegen, das die See nicht vertragen könne, den Kurs verändern und nach Tharsus segeln solle.

Es liegt in diesen Szenen ein solcher Machthauch von Sturm und geifernden Wassern, ein solches Donnergerolle und Blitzgeprassel, daß nichts in der englischen Poesie, nicht einmal in Shakespeares Sturm, nicht einmal in den Naturbeschreibungen von Byron und Shelley, höher kommt. Es bläst und heult und zischt und lärmt während dieses Seesturmes, daß die Pfeife des Seemanns sich wie ein Geflüster im Wüten des Gewitters verliert. Daher sind diese Szenen auch berühmt und beliebt geworden in der Nation von Seefahrern, für die sie geschrieben sind. Auf diesem Gebiete gibt es ja in England Kenner genug.

Die Wirkung ist um so größer, weil sich in die rein äußerliche Leidenschaft der Elemente die menschliche, ebenso zarte als große Leidenschaft mischt, die in der gedämpften Klage des Perikles über Thaisa zum Ausbruch gelangt. Sie wird nicht vom Gewitter übertäubt; sie klingt im Gegensatz zu dem Heulen des Windes und dem Toben des Meeres doppelt geistig und fein. Entzückend ist der Gruß des Perikles an das neugeborene Kind:

Sei mild dein Leben! Keinem Kinde ward
Wohl je solch eine stürmische Geburt.
Sei sanft und friedlich von Gemüt! Denn rauher
Hieß nie die Welt ein Fürstenkind willkommen.

Beglückt sei deine Zukunft! denn die Stunde,
Die dich geboren, war so ungestüm,
Wie Feuer, Luft und Wasser, Erd' und Himmel
Sie machen konnten, dich herauszuführen
Aus deiner Mutter Schoß ....

Obgleich Wilkins' Novelle dem Gange des Stückes sehr genau folgt, so finden sich doch nur zwei Stellen, wo die Übereinstimmung sich bis auf den Wortlaut erstreckt. Die eine Stelle kommt im zweiten Aufzuge, also in seinem eigenen Texte, vor, die zweite hier. Bei Shakespeare lautet die Stelle:

For thou'rt the rudeliest welcome to this world
That e'er was prince's child. Happy what follows!
Thou hast as chiding a nativity
As fire, air, water, earth and heaven can make....

In Wilkins' Novelle heißt es:

Poor inch of nature! Thou art as rudely welcome to the world as ever princess' babe was, and hast as chiding a nativity, as fire, air, earth and water can afford thee.

Noch auffallender als die wörtliche Übereinstimmung und die in der Prosa beibehaltenen Verszeilen ist hier der erste Ausruf Poor inch of nature! der einen so vollkommen Shakespeareschen Klang hat, daß man sich zu der Annahme versucht fühlt, er sei in der bei der ersten Ausgabe des Schauspiels zugrunde liegenden Handschrift vergessen worden.

Erst zu Anfang des dritten Aufzugs greift also Shakespeare ein. Er beginnt mit Marinas Geburt. Weshalb? Weil das Schauspiel erst mit ihrem Eintritt Interesse für ihn gewinnt. Die Ausführung dieser Gestalt, dieses zarten Bildes von jugendlicher Anmut und überlegener Reinheit, ist ihm als eine fesselnde Aufgabe erschienen.

Man achte darauf, in wie hohem Grade der Auftritt das Gepräge Shakespeares trägt, wo sie, unmittelbar bevor Dionyza sie fortsendet, um sie ermorden zu lassen, das Grab ihrer verstorbenen Amme mit Blumen bestreut. Die Szene verkündet gleichsam zwei bald folgenden Szenen in Shakespeares nächsten Arbeiten, und zwar die Szene in Cymbeline, wo die Brüder die vermeintliche Leiche des Knaben Fidelio, unter welchem Namen sie ihre

Schwester Imogen kennen gelernt haben, mit Blumen bestreuen, und die im Wintermärchen, wo Perdita als Schäferin den fremden Herren und ihren Gästen allerlei Blumen schenkt. Marina sagt (IV, 1):

Nein, nein, der Erde raub' ich ihren Schmuck,
Mit Blumen deinen Hügel zu bestreuen!
Es sollen gelbe, blaue Purpurveilchen
Und Ringelblumen wie ein Kranz sich ziehn
Um deine Gruft, solang' es Sommer ist.
Ich armes Mädchen ward im Sturm geboren,
Als meine Mutter starb, und diese Welt
Umstürmt mich dauernd, wirbelt mich hinweg
Von meinen Freunden.

Die Worte sind einfach, an und für sich wenig merkwürdig. Aber für mich haben sie die größte Bedeutung als Vorboten. Es sind dies die ersten milden Töne, die dem Instrument entschlüpfen, das so lange nur schneidende und gellende Laute von sich gegeben hatte. Man wird in allen aus der Verstimmungszeit stammenden Dramen Shakespeares nichts Ähnliches finden.

Wenn er in seiner Müdigkeit und Betrübnis sich herabgelassen hat, Partien dieses Perikles umzuarbeiten, so geschah dies, um in der Hauptperson Stimmungen niederzulegen, die ihn nun erfüllten. Perikles ist der romantische Odysseus, der weitgereiste, der mancherlei Übel erlitten und erduldet und nach und nach alles verloren hat, was ihm lieb war. In dem Augenblicke, wo wir ihn kennen lernen, ist er vom Tode bedroht, weil er das abscheuliche Rätsel eines Lebens richtig geraten hat — wie sinnbildlich! — und das macht ihn scheu und in sich gekehrt, unruhig und niedergeschlagen. Er hat von Anfang an einen Zug von Schwermut, daher von Gleichgültigkeit gegen Gefahren; als später sein Mißtrauen gegen die Menschen erwacht, vertieft sich dieser Zug und gibt ihm ein Gepräge von Geistes- und Gefühlstiefe. Er ist eine durchaus sensitive Natur, mutig genug beim Schiffbruch, sich aber immer tiefer in seine Schwermut versenkend, die allmählich beinahe den Charakter von Geisteskrankheit annimmt. Ganz einsam und verlassen, wie er sich fühlt, will er keinen Menschen in seiner Nähe dulden; wird er angeredet, so antwortet er nicht, sitzt vielmehr stumm und barsch über seiner Qual brütend da (V, 1).

Dann tritt Marina in sein Leben ein, sucht sich zuerst durch demütiges Spiel und stillen Gesang seine Aufmerksamkeit zuzuziehen, richtet dann einige Worte an ihn, wird abgewiesen, ja zornig zurückgestoßen, bis ihre sanftmütige Erzählung, wer sie sei und welche Unglücke sie verfolgt haben, die Aufmerksamkeit des Königs erregt. Das Erkennen und Wiederfinden der Tochter ruft den schroffen Übergang von verzehrender Qual zu einer wehmütigen Glücksstimmung hervor.

Genau so hatte Shakespeare als Dichter sich von der Welt abgeschlossen; genau diese Anschauung hatte er von den Menschen und ihrer Teilnahme, bis mit dem Eintritt Marinas und ihrer Schwestern in seine Dichtung die Grundstimmung auf einmal umschlägt.

Wahrscheinlich hat Shakespeare diese Rolle für Burbage, der sie spielte, zurechtgelegt; es steckt jedoch viel von ihm selbst darin. Es hat eine größere Gemeinschaft zwischen den beiden Männern bestanden, als die allzu bekannte Anekdote von ihrem Rivalisieren bei einem Stelldichein vermuten läßt. Aber das Platte hat ja den durchschlagendsten Erfolg und wird am längsten behalten.

Wie nun Perikles von Shakespeare vergeistigt ist, so ist Marina unter seinen Händen eine verklärte Gestalt geworden, sie, die gleich bei ihrem Eintritt in das erwachsene Alter durch ihre Anmut und ihre seltenen Eigenschaften Neid und gehässige Eifersucht erregt. Sie wird eingeführt, indem sie ein Grab mit Blumen schmückt, und bald darauf erfahren wir bei ihrem Versuche, den zu entwaffnen, der den Befehl hat, sie zu ermorden, daß sie ebenso schuldlos ist, wie die Königin Dagmar auf ihrem Sterbebette im dänischen Volksliede geschildert ist. Sie hat nie ein böses Wort gesprochen, nie einem lebendigen Geschöpfe etwas zuleide getan, nie eine Maus getötet, ja nie einer Fliege Schaden zugefügt; einmal hat sie wider Willen einen Wurm zertreten, und sie ist darüber in Tränen ausgebrochen. Und dieser Sanftheit entspricht der Schimmer von Wahrheitsliebe und Hoheit, der sie umgibt.

Als Perikles in der Einleitung zur Erkennungsszene, nachdem er Marina zuerst barsch abgewiesen und von sich gestoßen hat, größeres Entgegenkommen zu zeigen beginnt, und sie aufgefordert hat, ihm zu sagen, wo sie geboren, und wer sie mit diesem reichen Gewande ausgestattet habe, antwortet sie, wenn sie die Geschichte

ihres Lebens erzählen wolle, so würde Perikles den Bericht für eine Lüge halten. Sie wolle daher lieber schweigen. Dagegen wendet Perikles ein (V, 1):

Bitte, sprich;
Falschheit kann nicht von deinen Lippen kommen:
Du blickst bescheiden wie Gerechtigkeit,
Und scheinst mir ein Pallast gekrönter Wahrheit.
Ich glaube dir . . . .
Erzähle deinen Lebenslauf; und sollt' er
Auch nur ein Tausendteil von dem enthalten,
Was ich gelitten, so bist du ein Mann,
Und ich ein duldend Mädchen: allein du schaust
Wie die Geduld, wenn sie auf Gräber starrt
Von Königen, und lächelnd die Verzweiflung
Entwaffnet . . . .

Die phantasiereiche Größe der Bilder ist hier deshalb aufgeboten, um dem Zuhörer von dem schon in ihrem Äußeren an den Tag tretenden Werte Marinas die richtige Vorstellung beizubringen. Es ist jedoch Perikles selbst so zumute, als wäre er ein begrabener Fürst; er selbst ist es, den ihre geduldige Teilnahme nicht losläßt, und es ist die Heftigkeit seines eigenen Kummers, die sie durch ihr Lächeln mildert.

Es ist viel dramatische Wirkung in dieser Szene. Das Wiederfinden und Wiedererkennen ist schon in den Tragödien des griechischen Altertums ein oft angewandter und nie fehlschlagender Effekt. Doch ist hier in den Repliken alles abgedämpft. Was wir sehen, ist kein Gemälde mit starken, brennenden Farben. Es ist ein hingehauchtes, mild abgestimmtes Pastell.

Als es galt, dem Leser von dem seelischen Zustande Shakespeares zu dem Zeitpunkte, da Wie es euch gefällt und Was ihr wollt entstanden, eine richtige Vorstellung zu geben, wurde er aufgefordert, sich eines Tages zu erinnern, an dem er sich ganz frisch und gesund fühlte und die Empfindung hatte, alle Organe seines Körpers seien in glücklicher Wirksamkeit, eines Tages, wo der Sonnenschein einen festlichen Eindruck macht und die Luft zu liebkosen scheint.

Um sich auf ähnliche Weise in Shakespeares jetzige Grundstimmung zu versetzen, muß man daran denken, wie einem selbst nach einer schweren, langwierigen Krankheit bei der beginnenden

Rückkehr der Gesundheit zumute war. Man ist noch so schwach, daß man jede größere Anstrengung scheut. Man ist nicht mehr krank, doch durchaus nicht gesund. Der Gang ist schwankend und der Griff der Hand schwach; aber die Sinne sind geschärft; man sieht vieles in wenigem. Ein in die Stube dringender Sonnenblick wirkt belebender und stärker stimmend als sonst eine ganze in Sonnenschein gebadete Landschaft. Das aus dem Garten hereindringende Gezwitscher eines Vogels, ja nur ein paar Pieptöne sagen einem mehr als sonst Nachtigallengesang im Mondschein. Eine Nelke im Glase verursacht einem mehr Freude als zu anderen Zeiten ein mit südländischen Gewächsen angefülltes Treibhaus. Man ist dankbar für das Geringste, empfänglich für Freundlichkeit, geneigt zu bewundern. Der dem Leben Zurückgegebene hat eine Seele, die zu würdigen versteht.

Und wie Shakespeare mit der tiefen Empfänglichkeit des Genies jene sorgenlose Freudenzeit der Jugend stärker als andere empfunden hat, so auch jetzt die wehmütigen und weichen Stimmungen der Wiedergenesung.

Was er hat betonen wollen, ist die Hoheit der Unschuld in Marinas Wesen, und er läßt deshalb ihre Unschuld die abscheulichsten Proben bestehen und gibt ihr den schwärzesten Hintergrund, der sich denken läßt. Die Seeräuber verkaufen die zarte Marina an ein unzüchtiges Haus, und die Ausmalung von dessen Bewohnern und Marinas Verhältnis zu ihnen und den Besuchern erstreckt sich über einen großen Teil des vierten Aufzugs.

Wie schon erwähnt, liegt kein Grund vor, diese Szenen mit Fleay als nicht von Shakespeare stammend zu bezeichnen. Wenn dieser Forscher, der durch seine Willkür und die Veränderlichkeit seiner Ansichten sein Ansehen fast verscherzt hat, Wilkins diese Szenen nicht zuschreiben, sie Shakespeare aber aberkennen will, so beruht das auf der Engherzigkeit des englischen Geistlichen, der die Forderung aufstellt, daß die Kunst, die er anerkennen soll, die Wohlanständigkeit beobachten müsse oder doch nur mit Humor und halb im Scherz übertreten dürfe. Die Farben dieser Szenen — so platt und naturgetreu sie auch sind — das düstere, häßliche Lebensbild, das sie entrollen, hat eben das Caravaggioartige Kolorit, das Shakespeare in diesem Zeitraum, den er nun zu verlassen beginnt, eigen war. Die stets treffenden Repliken, die Marina hier spricht,

sind die vorzüglichsten, die Shakespeare ihr überhaupt in den Mund gelegt hat, von einer überlegenen Hoheit beseelt, wie sie die Antworten prägt, die Jesus seinen Plagegeistern und Verfolgern gibt. Endlich ist hier, wie schon angedeutet, das ganze Personal völlig dasselbe wie in Maß für Maß, dessen Echtheit von niemand bestritten wird. Die Situation selbst ist hier mit der dortigen verwandt. Isabella steht dort mit ihrer Hermelinreinheit in demselben Gegensatze zu der Welt von Kupplern und Kupplerinnen, die im Stücke ihr Wesen treiben, wie hier Marina zu der Wirtin, dem Diener und den Besuchern des Hauses.

Man kann sich nicht vorstellen, daß Shakespeare nach allem, was er erfahren und erlebt hatte, jemals wieder in die romantisch-mittelalterliche Vergötterung des Weibes als Weib habe zurückfallen können. Er hat jedoch in der Rechtlichkeit seines Wesens bald Ausnahmen gemacht von der allgemeinen Verdammung, mit der er eine Zeitlang geneigt war, das ganze Geschlecht zu umfassen, und nun, da er seine seelische Gesundheit wiedererlangt, hat Shakespeare sich in seiner Seele gedrungen gefühlt, das Haupt eines jungen Mädchens mit einer Heiligenglorie zu umgeben, nachdem er so lange vorzugsweise bei Weibern verweilt hatte, deren Wesen in die reine Geschlechtsbestimmung aufging. Und es ist ihm gelungen, ihre Unschuld in den abscheulichsten Situationen unbefleckt zu erhalten.

Man achte genau auf ihre Repliken in der dritten und sechsten Szene des vierten Aufzugs. Sie sagt, als sie sich im Hause eingesperrt sieht:

Daß Leonin so träg' und langsam war!
Er hätte töten sollen und nicht schwatzen;
Daß die Piraten, nicht genug barbarisch,
Mich eilig über Bord geworfen hätten,
Um drunten aufzusuchen meine Mutter!

Frau

Was klagst du, hübsche Kleine?

Marina

Ach, daß ich hübsch bin.

Frau

Nun, die Götter haben dir deinen Teil gegeben.

Marina

Ich klage sie nicht an.

Frau

Du bist in meine Hände geraten, wo du gut leben sollst.

Marina

O desto schlimmer ist's für mich, daß ich
Der Hand entging, durch die ich sterben sollte!
. . . . Seid Ihr ein Weib?

Frau

Was sollt' ich sein, wenn ich kein Weib wäre?

Marina

Ein ehrsames Weib oder gar kein Weib.

Der Statthalter Lysimachus besucht das Haus und ist bald allein mit Marina. Er beginnt das Gespräch:

Nun, hübsche Dirne, wie lange bist du schon bei diesem Gewerbe?

Marina

Bei welchem Gewerbe, Herr?

Lysimachus

Was ich nicht nennen kann ohne zu beleidigen.

Marina

Ich kann nicht beleidigt werden durch mein Gewerbe. Gefall' es Euch, mir's zu nennen.

Lysimachus

Wie lange treibst du deine Profession?

Marina

Solang ich denken kann.

Lysimachus

Gingst du so jung daran? Warst du eine Dirne im fünften oder siebten Jahre?

Marina

Früher noch, Herr, wenn ich jetzt eine bin.

Lysimachus

Nun, das Haus, worin du wohnst, spricht dafür, daß du eine käufliche Kreatur bist.

Marina

Wißt Ihr, daß dies Haus dergleichen liefert, und kommt doch hierhin? Man sagte mir, Ihr wäret ein ehrenwerter Mann und der Statthalter dieses Ortes.

Lysimachus

Wie? Hat deine Wirtin dir mitgeteilt, wer ich bin?

Marina

Wer ist meine Wirtin?

Lysimachus

Nun, das Kräuterweib da; sie, die ausstreut und pflanzt den Samen der Schande und Ruchlosigkeit. O, du hast irgend etwas gehört von meiner Macht, und stellst dich hoch, damit ich mich mehr um dich bewerben soll . . . . Komm, bringe mich an einen geheimen Ort. Komm!

Marina

Seid Ihr ein Mann von Ehre, zeigt es jetzt;
Legt Ihr Euch Würden bei, so macht sie wahr,
Damit man würdig von Euch denken möge.

Und Lysimachus wird von ihren Worten ergriffen und ist wie umgewandelt. Er schenkt ihr Gold, ermuntert sie, auf dem geraden Wege zu bleiben, und wünscht ihr den Beistand der Götter. Als es ihr gelungen ist, sich zu befreien und ihre Fähigkeiten und Talente geltend zu machen, wird es offenbar, welchen Eindruck sie im Stande ihrer Erniedrigung auf ihn gemacht hat. Er schickt nach ihr, damit sie die Schwermut des Perikles zerstreue, und begehrt nachher ihre Hand.

Die angeführten Szenen liefern zwar keine dem Wagnisse ihrer Einführung entsprechende, geistige Ausbeute. Doch offenbaren sie den nun von Shakespeare gefühlten Drang, mitten in der Schlangengrube des Lasters jugendliche, weibliche Hoheit schneeweiß zu malen.

Man muß auch auf den Geist achten, in dem dies ausgeführt ist. Es ist der Geist Shakespeares und der Renaissance.

Etwas früher würde die Behandlung eines solchen Stoffs in England zu einer „Moralität", d. h. einem allegorisch geistlichen Schauspiel geworden sein, in dem die Tugend des gläubigen Weibes über das „Laster" triumphiert hätte; etwas später würde dadurch in Frankreich ein christliches Drama entstanden sein, in dem die religiöse Jungfrau heidnische Roheit und heidnischen Aberglauben zuschanden gemacht hätte. Hier bei Shakespeare, der die Fabel in die Tage des Dianenkultus versetzt und Tugend wie Laster gleich heidnisch erscheinen läßt, findet sich keine Spur von irgendwelchen geistlichen oder konfessionellen Zügen.

Man kann einen Vergleich anstellen; denn nur siebenunddreißig Jahre später wird während der Minderjährigkeit Ludwigs XIV. in Frankreich ein solcher Stoff von Pierre Corneille behandelt in seiner nur wenig bekannten Tragödie Théodore vierge et martyre. Das Stück spielt sich an derselben Stelle ab, wo Perikles beginnt, nämlich in Antiochien während der Regierung des Diokletian.

Die boshafte Marcella, die Gattin des Provinzgouverneurs, will ihre Tochter Flavia mit Placidus, den diese liebt, verheiraten. Placidus weilt mit seinen Gedanken jedoch nur bei der Prinzessin Theodora, die von den alten Königen Syriens abstammt. Doch Theodora ist Christin, und das Stück spielt zur Zeit der Christenverfolgungen. Um sich nun an dem jungen Mädchen zu rächen und ihr das Herz des Placidus abwendig zu machen, läßt Marcella sie in ein Haus derselben Art führen wie das, wo Marina gezwungen wird sich aufzuhalten, und läßt sie dort einsperren.

Das dramatische Interesse würde ja hier auf der Entwickelung von Theodoras Gefühlen, als sie sich ihrem Schicksal preisgegeben sieht, beruhen. Aber das junge, keusche Mädchen will und kann dem Entsetzen, das sie fühlen muß, nicht in Worten Luft machen; jedenfalls würden die Anstandsregeln der französischen Bühne das nicht erlauben. Corneille hat sich dieser Schwierigkeit entzogen, indem er die ganze Handlung in Erzählung umwandelt. Verschiedene unrichtige und unvollständige Erzählungen des Geschehenen lösen einander ab und halten den Zuschauer in Spannung.

Placidus erfährt zuerst, Theodoras Strafe sei in einfache Verbannung verwandelt worden. Er atmet erleichtert auf. — Dann heißt es, Theodora sei wirklich in jenes Haus geführt worden; Didymus, ihr christlicher Verehrer, sei hinzugekommen, habe den Soldaten Geld gegeben, um zuerst hineingehen zu dürfen, sei aber bald darauf wieder herausgekommen, indem er sein Gesicht aus Scham über seine schlechte Handlung verhüllte. — Die dritte Botschaft lautet, Theodora sei es, die angetan mit den Kleidern des Didymus herausgekommen wäre. Die Wut des Placidus verwandelt sich in die schmerzlichste Eifersucht. Er glaubt, Theodora habe sich aus freien Stücken dem Didymus hingegeben, und leidet tausend Qualen. — Endlich kommt die volle Wahrheit an den Tag. Didymus erzählt selbst, wie Theodora von ihm gerettet worden sei;

er habe sie nicht angerührt, er sei ein Christ und erwarte den Tod. Lebe ohne Eifersucht! sagt er zu Placidus, und laß mich die Todesstrafe erleiden! Ach, antwortete Placidus, wie sollte ich nicht Eifersucht fühlen, wenn dieses entzückende Geschöpf dir mehr verdankt als das Leben. Du hast dein Blut hingegeben, um ihre Ehre zu retten, und ich sollte dich nicht um dein Glück beneiden! — Die christlichen Märtyrer werden beide getötet, und der heidnische Liebhaber, der nichts getan hat, seine Geliebte zu befreien, steht beschämt da.

Der ganze Gegensatz besteht hier also zwischen den großen Eigenschaften, die der christliche Glaube erzeugt, und den niedrigen Eigenschaften, die das Heidentum im Gefolge hat.

Bei diesem Vergleiche sind zwei Dinge auffallend: Die Überlegenheit des englischen Theaters, das rücksichtslos alles zur Aufführung bringt, selbst das, wovon im gesellschaftlichen Leben aus Anstandsrücksichten nicht gesprochen wird, und ferner der Abstand zwischen dem Geistesgepräge in dem Altengland der Renaissance und in dem spiritualistisch-allerchristlichsten Frankreich des beginnenden Klassizismus.

Die ruhige Überlegenheit Marinas, die ihrer Unschuld entspringt, hat nichts von dem konfessionellen Beigeschmack, den weder die Schauspiele des Mittelalters vor Shakespeare noch Corneille und Calderon nach ihm entbehren können, der ihm jedoch augenscheinlich lebhaft zuwider gewesen ist. Corneilles Theodora ist eine Heilige von Profession, Märtyrerin ihrer Wahl zufolge, und wenn sie sich schließlich nach ihrer Befreiung aufs neue ihren Feinden überliefert, so geschieht das, weil sie durch eine übernatürliche Offenbarung die Gewißheit erlangt hat, daß man sie nicht wieder in jenes Haus einsperren werde, aus dem sie befreit worden ist. Shakespeares Marina, dieser liebevoll und schonend ausgeführte Umriß des neuen Frauentypus, der bald seine Dichtung erfüllen wird, ist in dem angeborenen Adel ihrer Natur rein menschlich.

Höchst interessant ist es nun zu beobachten, wie in diesem zugleich finsteren und abenteuerlichen Schauspiel über Perikles alles keimt, was Shakespeare noch auszuführen hat.

Marina und die Mutter Thaisa, die beide verloren gehen und spät von dem trauernden König wiedergefunden werden, sind ja gleichsam ein erster Entwurf zu Perdita und Hermione im Winter-

märchen. Perdita ist, wie schon der Name aussagt, verloren gegangen, und sie lebt wie Marina in einem wildfremden Lande ohne ihre Eltern zu kennen. Wir haben schon bemerkt, daß, wie Marina ein Grab mit Blumen bestreut, Perdita solche austeilt mit vielen tiefsinnigen Worten über das Wesen der Blumen. Hermione wird schließlich von König Leontes wiedergefunden, wie Thaisa von König Perikles.

In Cymbeline entspricht die böse Stiefmutter, die Königin, der hier vorkommenden bösen Pflegemutter Dionyza. Pisanio soll in Cymbeline Imogen zu Milfordhafen ermorden, wie Leonine in Perikles Marina am Strande töten soll. Cymbeline findet zuletzt seine Söhne und seine Tochter wieder, wie Perikles schließlich Marina wiederfindet.

Schon hier zeigt sich die Vorliebe, die streng dramaturgische Arbeit durch leichtere Mittel, melodramatische Musik, Geisteroffenbarungen, welche die Entscheidung herbeiführen, und dergleichen zu ersetzen, — alles Zeugnisse einer gewissen Müdigkeit gegenüber den Forderungen der Kunst. Diana offenbart sich dem schlummernden Perikles, wie Jupiter in Cymbeline sich dem schlafenden Posthumus offenbart. Wie Diana dem König befiehlt nach Ephesus zu segeln, wo er im Tempel Thaisa wiederfinden werde, so erklärt Jupiter, Posthumus werde wieder Frau Imogens Gatte sein.

Doch vor allem bereitet Perikles auf den Sturm vor. Das Verhältnis des schwermütigen Perikles zur Tochter ist gleichsam eine Verkündigung des Verhältnisses zwischen dem hochsinnigen Prospero und Miranda. Auch er ist ein Fürst, der fern von seiner Heimat in der Verbannung lebt. Übrigens ist es jedoch die Gestalt Cerimons in Perikles, die den ersten Entwurf zum Charakter Prosperos enthält. Man beachte nur seine große Replik (III, 2):

> Für größre Gaben hielt ich Tugend stets
> Und Wissenschaft als Adel und als Reichtum.
> Sorglose Erben mögen diese letztern
> Verdunkeln und vergeuden; doch es folgt
> Unsterblichkeit den erstern nach, und macht
> Zum Gott den Menschen. Es ist allbekannt,
> Daß ich Physik studiert', Autoritäten
> Verwarf, und durch geheime Kunst und Praxis

Vertraut ward mit den segensreichen Kräften,
Die in den Pflanzen wohnen, in den Steinen
Und im Metall; und von den Störungen
In der Natur, wie sie zu heilen sind,
Kann ich drum sprechen, und fürwahr dies gibt
Mir mehr Zufriedenheit und wahre Wonne,
Als wenn ich durstete nach schwanker Ehre,
Und meine Schätz' in seidne Beutel steckte,
Den Toren und dem Tode zu Gefallen.

Perikles und Thaisa stehen hier im zweiten Aufzuge in demselben Verhältnis zu dem erzürnten Vater, der doch ihre Verbindung nicht allzu übel nimmt, wie Ferdinand und Miranda zu Prospero, als dieser zum Schein in Zorn gerät. Doch vor allem ist der Sturm, der das Stück desselben Namens eröffnet, schon durch die bewunderungswürdige Sturmszene, womit Shakespeares Anteil an Perikles beginnt, vorher verkündet. Und wie die Sturmszenen einander entsprechen, so entspricht die Beschreibung Marinas von dem Gewitter, währenddessen sie zur Welt kam (Perikles IV, 1) der Beschreibung Ariels von dem Schiffbruch im Sturm (I, 2).

Viele kleine Züge verraten außerdem die innere Verwandtschaft beider Dichtungen. Betäubende, einschläfernde Zaubermusik kommt im Sturm (II, 1) wie in Perikles (V, 1) vor; es ist im Sturm (III, 3) wie in Perikles (IV, 3) die Rede von Harpyien. Das Wort virgin-knot, das Marina in Perikles (IV, 2) über sich selbst ausspricht in den schönen Versen:

If fires be hot, knives sharp, or waters deep
Untied I still my virgin-knot will keep

wird auch im Sturme (IV, 1) angewandt, wo Prospero es mit Bezug auf Miranda benutzt, und wohl zu beachten, das Wort kommt bei Shakespeare nur an diesen beiden Stellen vor.

So ist also die ganze spätere Produktion des Dichters im Keime in diesem so ungerecht übersehenen und geringgeschätzten Stücke zu finden. Zwei Umstände hat es gegen sich gehabt, teils daß es nicht ganz von Shakespeare ist, teils daß als Erinnerung an den eben zurückgelegten, düsteren Zeitraum aus den schmutzigen Umgebungen des vierten Aufzugs ein dunkeler Schatten über die Physiognomie Marinas fällt. Doch nicht nur als eine Urkunde zur Seelengeschichte Shakespeares, sondern auch als poetisches

Erzeugnis ist dieses schöne und merkwürdige Bruchstück Perikles ein Werk vom höchsten Interesse.*)

XVI.

In Perikles, wie in Timon war es verhältnismäßig leicht, Shakespeares Anteil nachzuweisen. Dieser bestand aus den entscheidenden Partien der Schauspiele. Die Männer, die hier mit dem großen Dichter zusammengewirkt haben, scheinen ferner halb durch Zufall zu dieser Ehre gelangt zu sein und haben daher für uns heutzutage keinerlei Interesse mehr. Anders verhält es sich mit zwei Dramen aus demselben Zeitraum, bei denen Shakespeares Name gleichfalls im Verein mit dem Namen eines anderen Mannes genannt wird und zwar nach der Ansicht der meisten Kritiker mit Recht. Ich meine Die beiden edlen Verwandten (The two noble kinsmen) und Heinrich VIII. Shakespeares Anteil an diesen Stücken ist weit weniger bedeutend, bezüglich des einen beinahe verschwindend, während dagegen der gerade damals mit Glanz hervortretende Dichter, dem der Rest zu verdanken ist, einen bedeutsamen Platz in der dramatischen Literatur des Zeitalters ausgefüllt hat und Shakespeare nicht vollständig gleichgültig gewesen sein kann. Man fühlt sich sogar versucht, mit seinen Gedanken bei der Frage zu verweilen, wie Shakespeare sich zu ihm gestellt hat und wie er dazu kam, mit ihm zusammen zu arbeiten.

Im Jahre 1608 war auf dem Globetheater ein Drama Philaster aufgeführt worden, das einen ganz außergewöhnlichen Anklang gefunden hatte, und dessen Bühnenerfolg sich als andauernd erwies. Es hatte zwei Verfasser, den zweiundzwanzigjährigen Francis Beaumont und den achtundzwanzigjährigen John Fletcher. Der Erfolg dieses Schauspiels war so durchschlagend, daß die Namen beider Dichter von nun an Berühmtheit erlangten. Vor dieser Zeit (1606—1607) hatte Fletcher allein sein vermeintlich

*) Delius: Über Shakespeares Perikles, Prince of Tyre. Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft III, 175—205. — F. G. Fleay: On the Play of Pericles. The New Shakspere Society's Transactions 1874, S. 195—254. — Swinburne: A study of Shakespeare S. 206ff. — Gervinus: Shakespeare I, 187 und Elze: Shakespeare S. 409 glauben noch, daß Perikles eine Jugendarbeit sei.

lustiges, aber ziemlich abgeschmacktes Prosastück Der Weiberfeind (The woman-hater) auf die Bühne gebracht; es kommen zwar einige komische Figuren darin vor, jedoch nichts, was auf seine späteren Leistungen als Dichter schließen ließe.

Nach dem durch Philaster errungenen Triumphe ließen die beiden Dichter 1610 oder 1611 ihr berühmtes Hauptwerk The Maids Tragedy und 1611 das beinahe ebenso angesehene Drama A king and no king aufführen; von jetzt an setzte Fletcher seine dramatische Tätigkeit fort, anfangs im Verein mit Beaumont, nach dessen Tode (1615) noch zehn Jahre, den Rest seiner Lebenszeit, allein (bei einem einzelnen Stücke im Verein mit Rowley) und erreichte ein Ansehen, das den Ruhm Shakespeares wahrscheinlich schon zu dessen Lebzeiten, jedenfalls nach dessen Tode, beim großen Publikum verdunkelte und allmählich so hoch stieg, daß Dryden in seinem bekannten Essay of Dramatic Poesie 1668 zu der Bemerkung veranlaßt wird: „Beaumonts und Fletchers Stücke geben jetzt die häufigsten und ansprechendsten Theatervorstellungen ab, indem das ganze Jahr hindurch deren jedesmal zwei gespielt werden, wenn eines von Shakespeare oder Jonson zur Aufführung gelangt" — eine Äußerung, die übrigens, wenn man die Aufzeichnungen in Pepys Tagebuch vergleicht, etwas übertrieben erscheint. Doch von Shakespeare und Jonson war es wiederum der letztere, dessen Ruf, je mehr das Jahrhundert vorschritt, den des anderen verdunkelte. Samuel Butler zieht nicht nur persönlich Ben Jonson vor, sondern hält auch seine Überlegenheit für eine allgemein anerkannte Tatsache.*)

Die beiden neu auftretenden Dichter gehörten weder wie die älteren (Peele, Greene, Marlowe) dem literarischen und gelehrten Proletariate an, noch wie Jonson und Shakespeare dem Mittelstande. Sie stammten beide aus vornehmeren Geschlechtern. Fletcher war der Sohn eines hohen Geistlichen, eines Mannes, der die Hofverhältnisse unter Elisabeth wie unter James aus Erfahrung genau kannte; Beaumonts Vater war Justitiarius beim Gericht für bürgerliche Angelegenheiten (Justice of the common pleas) und mit hochgestellten Familien verwandt. Es machte auf die Zeitgenossen gleich Eindruck, daß beide das Wesen vornehmer Herren sowohl

*) Siehe Richard Garnett: The age of Dryden S. 249.

in ihren Ausschweifungen wie in ihren schnellen und witzigen Antworten bis zur Vollkommenheit wiederzugeben verstanden.

Francis Beaumont war, wahrscheinlich 1586 zu Grace-Dieu in Leicestershire in einer Familie geboren, die dem Gerichtsadel angehörte, deren Mitglieder jedoch in großer Anzahl dichterischen Hang und dichterische Anlagen besaßen; in dem Jahre, da Francis starb, gab es in der Familie nicht weniger als drei Dichter des Namens Beaumont. Im Alter von zehn Jahren wurde Francis Beaumont schon Student zweiter Klasse (gentleman commoner) in Broadgate Hall zu Oxford und kam von da nach London, wo er als juridischer Student Mitglied von The Inner Temple wurde. Er nahm die Jurisprudenz jedoch leicht und scheint sich meistens der Dichtung von Schauspielen und Maskenspielen gewidmet zu haben, die in jenen Tagen öfters in den juristischen Kollegien aufgeführt wurden. So tritt Beaumont ja noch 1613 als Dichter des Maskenspiels auf, das die juristischen Korporationen The Inner Temple und Grays Inn zur Hochzeit der Prinzessin Elisabeth mit dem Fürsten von der Pfalz bei Hofe aufführten.

Es scheint, daß die gemeinschaftliche Schwärmerei für Ben Jonsons Volpone (1605) Beaumont und Fletcher zuerst zusammengeführt hat. Sobald sie einander kennen gelernt hatten, verbanden sie sich zu einer brüderlichen Freundschaft und einem Zusammenarbeiten, wie es in der Geschichte äußerst selten ist. Aubrey, dem wir mehrere Anekdoten über Shakespeare verdanken, hat über sie einen Satz niedergeschrieben, der ihr Zusammenleben in starken Zügen malt. „Sie lebten," sagt er, „zusammen auf der Bankseite nicht weit vom Schauspielhause, beide unverheiratet; hatten in ihrem Haus ein *, das sie in hohem Grade bewunderten; und dieselben Kleider; Mantel usw. gemeinschaftlich." Es kann nicht gut Zweifel darüber herrschen, was Aubrey mit dem Stern hat sagen wollen, den er statt eines Wortes so verschämt in seinen Text einführte, augenscheinlich wench (Mädchen); nichtsdestoweniger hat seinerzeit Chalmers diesen Stern durch das sinnlose Wort bench (Bank) ersetzen wollen.

Die beiden Freunde begannen bald gemeinschaftlich zu arbeiten. Es scheint, daß sie ihre dramatischen Pläne im Verein entworfen haben, und daß dann jeder die für sein Talent am besten passenden Szenen ausführte. Darauf deutet eine von Winstanley aufbewahrte Anekdote hin, die vielleicht erfunden ist, jedoch auch wahr sein kann.

In einem Wirtshause, wo die beiden Dichter damit beschäftigt waren, die verschiedenen Partien eines geplanten Schauspiels untereinander zu verteilen, drang aus ihrem Zimmer der Ausruf: „Ich übernehme es, den König tot zu schlagen", was von einem vor der Tür Stehenden als ein Zeugnis von majestätsverbrecherischer Verschwörung aufgefaßt wurde und zu einer Anzeige führte. Für die Richtigkeit der Anekdote spricht es, wie George Darley treffend bemerkt hat, daß in Fletchers Der Weiberfeind (V, 2) ein ganz ähnliches Mißverständnis zu einer Angeberei führt, und daß in diesem Stück gegen Angeber eine große Bitterkeit an den Tag gelegt wird; man lese I, 3, wo ein wenig schmeichelhaftes Bild von ihrem Wesen und Treiben entworfen wird.

Wie es sich nun auch mit der Verteilung der dramatischen Arbeit zwischen „den beiden edlen Verwandten" verhalten haben mag, so müssen sie doch die Arbeit im Verein nachgesehen und nach besten Kräften die Spuren ihres sehr verschiedenen Stils verwischt haben; sonst würde es heutzutage, obgleich wir Arbeiten besitzen, die jeder für sich ausgeführt hat, nicht so schwer fallen, jedem von ihnen genau die ihm zukommende Ehre zuzumessen.

Es fehlt uns jedoch nicht an Unterscheidungsmerkmalen, besonders metrischer Art, um ihre ursprünglich ungleichartigen Talente auseinanderhalten zu können. Soweit wir es heutzutage beurteilen können, war Beaumont der für die eigentlich tragische Dichtung Veranlagte; sein poetischer Ton war voller und tiefer als Fletchers; er besaß weniger Witz und weniger entwickelte Fertigkeit, war aber ernster begeistert, reicher an Gefühl und verwegener in seiner Erfindung. Für die Nachwelt umgibt eine Glorie von Wehmut sein hübsches Angesicht, da er gleich zwei anderen von den vorzüglichsten Dichtern Englands, Marlowe und Shelley, dahingerafft wurde, ehe er sein dreißigstes Lebensjahr erreichte.

Beaumont schloß sich mit besonderer Innigkeit an Ben Jonson an, war ein beständiger Gast im Wirtshause Mermaid und hat die dort stattfindenden, literarischen und gesellschaftlichen Zusammenkünfte in seiner poetischen Epistel an Ben Jonson verherrlicht, aus der oben (1. Teil, S. 229) einige Verse angeführt worden sind. Wie leidenschaftlich Beaumont Ben Jonson bewunderte, zeigt sich besonders in dem Gedichte, das er wegen Volpone an ihn gerichtet hat; er stellt darin Jonsons Kunst — die er allein die englische

Sprache gelehrt habe — und die Anmut seines komischen Stils hoch über alles, was bisher irgend ein anderer Dichter, also auch Shakespeare, auf irgend einer englischen Bühne geschaffen habe. Jonson antwortete mit seinen Versen „An Mr. Francis Beaumont", worin er die Huldigung mit der wärmsten Liebeserklärung und mit der Äußerung vergilt, er fürchte „nicht einmal des am wenigsten nachsichtigen Gedankens", der aus Beaumonts Feder flösse, „würdig zu sein", und endlich mit der Versicherung, daß er den Freund um dessen größeres Talent beneide. Nach dem, was Dryden berichtet, hat Ben Jonson, solange Beaumont lebte, alles, was er schrieb, dem Urteil des jungen Mannes unterbreitet, ja ihm seine Handschriften zum Verbessern gegeben.

Während so die Namen Beaumont und Ben Jonson miteinander verknüpft sind, ist es Fletchers Name allein der eine Konstellation mit dem Shakespeares bildet.

John Fletcher wurde im Dezember 1579 zu Rye in Sussex geboren, war also mehr denn fünfzehn Jahre jünger als der große Meister, der einige Male sein Mitarbeiter gewesen sein soll. Sein Vater war zuerst Domprobst in Peterborough, hierauf Bischof in Bristol, in Worcester und endlich in London, ein schöner, beredter, zu üppigem Leben geneigter Mann, der sich zu zeigen und das Dasein zu genießen liebte, jeder Zoll ein Höfling. Alle seine Gedanken drehten sich darum, sich die Gunst des Souveräns zu erkämpfen, zu erhalten oder wiederzuerobern.

Das Leben dieses Vaters hatte einen historisch interessanten Moment aufzuweisen, bei dessen ausgeprägt dramatischem und tragischem Charakter er sicher oft in seinen Gesprächen mit dem jungen Sohne verweilte, und der wohl geeignet war, auf einen heranwachsenden Tragödiendichter den tiefsten Eindruck zu machen. Dr. Richard Fletcher war nämlich der Geistliche, der auf Befehl der Regierung Maria Stuart in ihrer Todesstunde beistehen sollte. Er war also sowohl Teilnehmer als Zuschauer bei dem Ende der schottischen Kleopatra gewesen.

Als er der Königin in dem ganz mit Schwarz ausgeschlagenen Saal, in welchem sie enthauptet werden sollte, entgegentrat und sie seinem Auftrage gemäß aufforderte, mit ihm zusammen zu beten, wandte sie ihm den Rücken. Madame, begann er mit leiser Stimme, die ausgezeichnete Majestät der Königin — Madame,

die ausgezeichnete Majestät der Königin; dreimal begann er den Satz, aber die Stimme versagte ihm vor Gemütsbewegung. Als er die Worte zum viertenmal wiederholte, unterbrach sie ihn scharf: Herr Domprobst, ich bin eine Katholikin und muß als Katholikin sterben. Es ist nutzlos, mich zu quälen, und Ihre Gebete werden mir nur wenig frommen. — Verändern Sie Ihre Gesinnung, rief er nun, indem er seiner Zunge wieder Herr wurde, bereuen Sie wenigstens Ihre Sünden, setzen Sie Ihr Vertrauen auf Christus, damit Sie durch ihn gerettet werden! — Machen Sie sich keine Sorge, Herr Domprobst, antwortete sie, ich setze mein Vertrauen auf meinen eigenen Glauben, für den ich jetzt mein Blut vergießen soll. — Es tut mir leid, sagte nun Shrewsbury, daß Ihr dem Papismus so ergeben seid. — Langsam entfernten ihre Damen den Schleier von ihrem Haupte, um den Haaraufsatz nicht zu beschädigen. Sie zogen ihr das lange schwarze Kleid aus, und sie stand nun da in einem Unterrock von purpurrotem Samt. Sie zogen ihr die schwarze Jacke aus, und sie stand in einer hochroten Taille von Seide da. Schluchzend zogen sie ihr hochrote Ärmel an und bekleideten ihre Füße mit hochroten Pantoffeln. So stand das stolze Weib plötzlich wie durch eine Verwandlung auf der Bühne in scharlachrotem Anzuge in dem kohlenschwarzen Saale. Ihre Damen jammerten laut. Sie rief ihnen zu: Ne criez pas vous, j'ai promis pour vous. Adieu, au revoir. Und laut betend In te Domine confido legte sie ihr Haupt auf den Block.

Unmöglich konnte Richard Fletcher jemals die Seelenstärke und Festigkeit, den unbeugsamen Mut vergessen, den die große Komödiantin bei dieser Gelegenheit an den Tag legte. Ebensowenig das Gemisch von dem Entsetzlichsten und dem rein Burlesken, was nun folgte. In seiner Aufregung tat der Henker zum erstenmal einen Fehlhieb, er traf nur schwach das um die Augen gebundene Tuch und streifte die Wange. Nach dem zweiten Hiebe hing der Kopf nur an einem Hautstreifen, den er durchschnitt, indem er das Beil zurückzog. Und nun war Fletcher wieder Zeuge einer Verwandlung, so wunderbar, als wäre sie durch Zauberei herbeigeführt. Der reiche, falsche Haaraufsatz fiel von dem abgehauenen Kopfe herunter. Als die Königin vor dem Blocke kniete, war sie ein Weib mit der vollendeten Anmut und der würdigen Schönheit des reifen Alters. Der Kopf, den der Henker

der versammelten kleinen Schar vorzeigte, trug die verwelkten Züge einer ergrauten, runzeligen, alten Frau.*)

Konnte irgend eine Erzählung aus der ganzen Weltgeschichte dem jungen Fletcher einen tieferen Einblick gewähren in die Schrecken einer tragischen Katastrophe, in das Grauen des Todes und in die Mischung von Erhabenem und abenteuerlich Groteskem, wie sie das Dasein in seinen bedeutungsvollsten Augenblicken zuweilen darbietet, als diese Schilderung, die der Knabe von den Lippen seines Vaters vernahm, und durch die er gleichsam dazu eingeweiht und angespornt wurde, der Mann der tragischen und burlesken Theatereffekte zu werden!

John Fletcher wurde in Cambridge erzogen und kam wahrscheinlich etwas früher nach London als Beaumont, um als Schauspieldichter sein Glück zu versuchen. Er machte dieses sein Glück im Jahre 1608 mit Philaster or Love lies a-bleeding. Für Shakespeare muß es ein wunderliches Gefühl gewesen sein, Zeuge des Triumphes der ersten Aufführungen zu sein. Denn das Stück mußte ihm an manchen Stellen nur als ein Wiederhall seiner eigenen Werke vorkommen. Prinz Philaster befindet sich in Hamlets Lage, insofern er unrechtmäßig vom Throne verdrängt ist, und ab und zu spricht er im Stile Hamlets zum Könige. So gleich in der ersten Szene des ersten Aufzugs:

Der König

Er ist sicherlich besessen.

Philaster

Ja, von dem Geiste meines Vaters. Er ist hier, o König, ein gefährlicher Geist! Nun sagt er mir, König, ich sei der Erbe eines Königs, und befiehlt mir, König zu sein, und flüstert mir zu, diese seien meine Untertanen. Es ist wunderlich, daß er mich nicht schlafen lassen will, sondern in meine Phantasie hinabtaucht und mir dort Geschöpfe gibt, die vor mir knien und mir dienen und ausrufen, ich sei König. Aber ich will diesen Geist unterdrücken. Er ist ein Parteigeist, der mich vernichten will. Edler Herr, Eure Hand! Ich bin Euer Diener.

Der König

Fort! Ich dulde das nicht usw.

Doch ist Philaster dem Könige nicht gefährlich, denn er liebt dessen Tochter Arethusa und wird von ihr angebetet, während der

*) Froude: History of England, XII, S. 254. — J. St. Loe Strachley: Beaumont and Fletcher, I, S. XV.

Vater sie mit dem anmaßenden Prahlhans, Prinz Pharamond von Spanien, verheiraten will. Philaster wird, ohne es zu wissen, nicht weniger angebetet von Euphrasia, der Tochter des Hofmanns Dion, die als Page verkleidet unter dem Namen Bellario in seinen Dienst getreten und ihm mit einer Neigung zugetan ist, die ohne Wanken jede Probe besteht, selbst die, zwischen ihm und Arethusa den Liebesboten zu machen und dieser überlassen zu werden, um ihr stets an die Hand gehen zu können. Sie befindet sich also in einer ganz ähnlichen Lage wie Viola in Twelfth Night, jedoch mit dem Unterschiede, daß das Verhältnis dort wie ein Lustspielmotiv behandelt ist, während hier nur hoher romantischer und tragischer Ernst herrscht.

Aber noch an ein drittes seiner Schauspiele, und zwar stärker, als an irgend ein anderes, muß Shakespeare durch Philaster erinnert worden sein, ein Drama, bei dem es zutrifft, was hier der Titel aussagt, daß die Liebe darin blutig daliege, nämlich: Othello. In Wirklichkeit werden Philaster und Arethusa während des Ganges der Handlung in Othellos und Desdemonas Lage versetzt.

Das geht folgendermaßen zu. Da die Prinzessin ihren Verlobten Pharamond mit so viel Kälte, als sie es wagen darf, behandelt und es ihm vor allem abschlägt, vor der Hochzeit irgend etwas von seinen Rechten als Ehemann vorwegzunehmen, so gelingt es dem Prinzen, der mit naiver Offenherzigkeit den Zuschauern mitteilt, daß seine Konstitution dies nicht aushalten könne, ein Verständnis und ein Stelldichein mit einer äußerst entgegenkommenden Hofdame, Fräulein Megra, zuwege zu bringen, einer jener leichtfertigen Schönen, die Fletcher meisterlich zu zeichnen versteht. Sie kommt seiner Cloe in dem anmutigen Schauspiel The faithfull Shepherd sehr nahe. Da Zeit und Ort ihrer ersten Zusammenkunft mit dem Prinzen verraten wird, und der König, über den seiner Tochter angetanen Schimpf erbittert, das Stelldichein vereitelt, indem er an das Haus klopft und Megra mit den härtesten und gröbsten Worten beschämt, so droht diese Seiner Majestät in der Raserei der Selbstverteidigung, daß die Königstochter es büßen solle, falls der König ihren Namen öffentlich besudele. Denn Megra wolle dann jedermann erzählen, was sie von einem allzu zärtlichen Verhältnisse zwischen der Prinzessin und einem erst eben in ihren Dienst getretenen hübschen jungen Pagen wisse.

Sobald der König erfährt, daß Bellario bei Arethusa in Diensten ist, glaubt er sofort an die Verleumdung und fordert in rohen Ausdrücken die Entfernung des Pagen. Die Hofleute, die alle Philaster lieben und wie das Volk wünschen, er solle den König vom Throne stoßen, haben mit Kummer und Entrüstung gesehen, wie er durch seine Leidenschaft für die Prinzessin in seiner Aktion gelähmt worden; sofort überbringen sie daher Philaster die Verleumdung, ja einer von ihnen — zufälligerweise eben Bellario-Euphrasias Vater — gibt dem Prinzen die lügenhafte Versicherung, er habe die Prinzessin und den Pagen zusammen überrascht. (Dieses Motiv ist übrigens, wie alle die anderen, wozu die Verkleidung Veranlassung gibt, nicht im geringsten ausgenutzt, weil es bis zur letzten Szene des Stückes für die Zuschauer wie für die Personen des Stückes ein Geheimnis bleibt, was und wer Bellario ist.) Von nun an ist Philaster ein Othello. Er zieht sein Schwert gegen den armen Bellario, der vor Liebe zu ihm verschmachtet, und jagt ihn wütend fort. Der Page fühlt, daß Philaster von irgend einer ihm unbekannten Intrigue umsponnen ist, und sagt folgende Worte, die unverändert an Othello gerichtet werden könnten:

But through these tears
Shed at my hopeless parting I can see
A world of treason practised upon you
And her and me.

Gerade wie Desdemona Othello gegenüber ahnungslos und mit Wärme Cassio das Wort redet, so trauert hier Arethusa in Philasters Gegenwart darüber, daß man sie gezwungen habe, ihren teuren Liebesboten zu verabschieden (III, 2):

Du Grausamer! Bist auch du hartherzig? Wer soll dir nun erzählen, wie sehr ich dich liebe? Wer soll es dir beschwören und die Tränen weinen, die ich sandte? Wer soll dir nun Briefe, Ringe, Armbänder bringen? Seine Gesundheit im Dienste einbüßen? Lange Nächte unter Reden zu deinem Preise durchwachen? usw.*)

*) Oh, cruel!
Are you hardhearted too? who shall now tell you
How much I loved you? who shall swear it to you
And weep the tears I send? who shall now bring you
Letters, rings, bracelets? lose his health in service?
Wake tedious nights in stories of your praise?

Und Philaster leidet bei diesen ihren Worten ganz dieselben Qualen wie der Mohr von Venedig. Aber weicher angelegt, wie er von Anfang an ist, antwortet er ihr mit einigen Repliken, deren klagendes Pathos nicht schöner noch tiefer empfunden sein könnte. Als er aber später in einer Waldgegend Arethusa und Bellario, die einander zufällig getroffen haben, zusammen sieht, verwundet er in eifersüchtiger Wut zuerst Arethusa und dann Bellario, die nicht allein den Schwertstoß ohne Klage empfängt, sondern sich auch an seiner Stelle als Urheber eines Mordversuches an der Prinzessin verhaften läßt. In diesen beiden jungen Frauen ist die tiefe Neigung Desdemonas verdoppelt und hat bei beiden einen ergreifenden Ausdruck gefunden. Schließlich kommt alles in Ordnung. Eine Revolution gibt Philaster seinen Thron zurück; die Wunden der beiden liebenden Frauen werden geheilt. Die Verleumdung und der Verdacht gegen Arethusa verstummen in demselben Augenblicke, da man die Entdeckung macht, daß Bellario ein Weib ist; Philaster heiratet seine Geliebte und diese beschließt das Drama, indem sie, noch hochsinniger als die Königin in Mussets Carmosine, Bellario-Euphrasia auffordert, bei ihnen zu bleiben und ihr Leben zu teilen:

> Come, live with me;
> Live free as I do. She that loves my lord,
> Cursed be the wife that hates her!

Shakespeare kann hier trotz der vielen Anklänge an seine eigenen Arbeiten, die das Stück enthält, das Talent nicht verkannt haben. Besonders muß es ihm gefallen haben, daß bei diesen beiden beginnenden Dichtern ganz im Gegensatz zu Chapman wie zu Marlowe, denen der Sinn für das Weibliche und die Fähigkeit, es zu schildern, völlig fehlte, die Frauencharaktere sich durch einen hohen Grad von Sanftheit und Anmut auszeichneten. In Chapmans Dramen, selbst in den besten wie das Doppeldrama The Conspiracy and Tragedy of Charles Duke of Byron, Marshall of France, das sich so nahe an die zeitgenössische Geschichte hielt, hat Shakespeare schwerlich etwas gefunden, das ihm zusagte. Es war mehr eine Epopöe in zehn Aufzügen als ein Schauspiel. In Chapmans Lustspielen, selbst in den besten, wie Eastward Hoe mit seiner merkwürdig lebendigen Schilderung

des damaligen London, wozu seine Mitarbeiter Ben Jonson und Marston das Ihrige beigetragen haben, fühlte Shakespeare sich wahrscheinlich durch einen von ihm selbst stets vermiedenen Realismus zurückgestoßen. Das Schauspiel von Beaumont und Fletcher spielte dagegen in einem phantastischen Sizilien oder vielmehr in dem Phantasielande, wohin sie in der Regel auch späterhin ihre Dramen verlegten, und hatte seiner ganzen Haltung nach etwas abstrakt Poetisches, eine ähnliche Schilderung der Menschen und ihrer Leidenschaften, wie sie den romanischen Völkern eigen war, etwas, das Shakespeare besonders zu diesem Zeitpunkte seines Lebens nicht unlieb hat sein können.

Das wahrscheinlich unmittelbar auf Philaster folgende Schauspiel dieser Dichter A King and no King bot ungefähr dasselbe System von Vorzügen und Mängeln dar. Auch hier traf Shakespeare starke Spuren seiner eigenen Dichtung. Wenn die Mutter des Königs (III, 1) hier vor ihm kniet, und dieser sie aufhebt, so verspürt man deutlich, daß die jungen Dichter vor kurzem Volumnia vor Coriolan haben knien sehen. Und es findet sich hier eine komische Person namens Bessus, ein Krieger, der trotz seines Hauptmannsranges eine Memme aller Memmen, ein Prahlhans, ein Lügner, gelegentlich auch Kuppler ist und zwar auf eine sehr unterhaltende Weise. Bei der Ausführung dieser Gestalt haben die beiden Poeten eine nicht geringe komische Begabung an den Tag gelegt. Aber es läßt sich nicht leugnen, daß die mächtige Gestalt Falstaffs durch die Schilderung hindurchschimmert. Zuweilen eignen sich die Dichter ganz Falstaffsche Wendungen an. So sagt irgendwo (IV, 3) ein Fechtmeister mit Bezug auf Bessus:

Das zeigte Vorsicht, den besten Teil von Tapferkeit.*)

Wie wir in Philaster eine starke Leidenschaft, die des Helden für Arethusa, sich unter grundlosem Verdachte verzehren sahen, so führt hier eine noch mächtigere Leidenschaft zwischen dem jungen König Arbaces und der Prinzessin Panthea zu Verwirrung und

*) It showed discretion, the best part of valour. Falstaff sagt im ersten Teil von Heinrich IV. (V, 4): The better part of valour is discretion. Diese Parallele fehlt sowohl in Inglebys: Shakespeare's Century of Praise, als auch in Furnivalls: Fresh Allusions to Shakspere.

Entsetzen, weil Arbaces und Panthea während des ganzen Stückes keinen Augenblick bezweifeln, daß sie Geschwister sind, bis Arbaces am Schlusse des fünften Aufzugs das Geheimnis seiner Geburt erfährt — gerade wie in Philaster die Hauptpersonen erst in der letzten Szene das Geheimnis von Bellarios Geschlecht erfahren. Spaconia, die erkennt, daß auch König Tigranes, für den sie lebt, Panthea liebt, befindet sich ferner hier ganz in derselben Lage wie Euphrasia gegenüber Philaster. Indessen ist das Charakterstudium hier tiefer, indem das Wesen des Arbaces mit seiner Mischung von übertriebenem Selbstgefühl, Eitelkeit, Prahlsucht und den vorzüglichsten Eigenschaften äußerst zusammengesetzt ist und doch nicht unnatürlich oder unsympathisch, und es findet sich hier ein Studium einer zusammengesetzten Leidenschaft, die dem Racines in Phèdre nichts nachgibt; der Liebesbrand lodert in seiner Wildheit auf und will nicht ablassen, aber das Entsetzen und der Abscheu vor der Blutschande tritt ihm stets entgegen. Die Dichter entwickeln hier ein Pathos, eine Dialektik von hohem Rang.*)

---

*) Know I have lost
The only difference betwixt man and beast,
My reason.

Panthea

Heaven forbid!

Arbaces

Nay, it is gone
And I am left as far without a bound
As the wild ocean, that obeys the winds;
Each sudden passion throws me where it lists,
And overwhelms all that oppose my will.
I have beheld thee with a lustful eye;
My heart is set on wickedness, to act
Such sins with thee as I have been afraid
To think of . . .
I have lived
To conquer men, and now am overthrown
Only by words, brother and sister. Where
Have those words dwelling? I will find 'em out,
And utterly destroy 'em; but they are
Not to be grasped . . .

Um das Jahr 1609—1610 erreichten Fletcher für seine Person, und Beaumont im Verein mit ihm doch ihren Höhepunkt sowohl als Dichter wie auch als Theaterschriftsteller. Das waldfrische Hirtenspiel, das Fletcher zum alleinigen Urheber hat, The faithful Shepherdess, muß vor dem Frühling des Jahres 1610 veröffentlicht gewesen sein, da Sir William Skipwith, der eine der Männer, an die es Widmungsgedichte enthält, im Mai dieses Jahres starb. Fletcher hat dort einen Stoff gefunden, der seine frische, leichte, graziöse Lyrik aufzunehmen geeignet war. Auch hier sah Shakespeare eine seiner eigenen Schöpfungen, den Sommernachtstraum, als ein fernes Vorbild hindurchschimmern. Auch hier wechseln die Liebenden die Gestalt, so daß Perigot Amarillis in Amorets Gestalt umarmt, in dem Glauben seine Herzallerliebste an seine Brust zu drücken; übrigens verwundet er Amoret, wie Philaster Arethusa. Als ein weiteres Vorbild hat Spensers Shepherd's Calendar gedient. Fletcher hat, wie Darley zeigt, verschiedene Verse dieser Dichtung nachgeahmt, und wunderlich genug sind einige darunter, in denen Spenser wiederum Chaucer nachgeahmt hat; indessen hat keiner der beiden späteren Dichter die Anmut des ersteren erreicht. So heißt es in The faithful Shepherdess (V, 5):

> Sort all your shepherds from the lazy clowns
> That feed their heifers in the budded brooms.

In Spensers Shepherd's Calendar steht:

> So loytering live you, little herd-grooms
> Keeping your beasts in the budded brooms.

Doch in Chaucers House of Fame (III, 133) finden sich folgende Verse:

> Accursed man!
> Thou bought'st thy reason at too dear a rate;
> For thou hast all thy actions bounded in
> With curious rules, when every beast is free:
> What is there that acknowledges a kindred
> But wretched man? Who ever saw the bull
> Fearfully leave the heifer that he liked,
> Because they had one dam?

And many a floite, and litlyng horne
And pipis made of grenè corne,
As have these litel herdè-gromes
That kepen bestis in the bromes.

Fletchers drittes Vorbild war, wie schon der Titel sagt, Guarinis Pastor fido.

The faithful Shepherdess ist ein höchst anmutiges Schauspiel; es war zu fein und hingehaucht, um zu jener Zeit bei den ersten Aufführungen gefallen zu können; aber noch heute liest man es mit Vergnügen; es hat den Ruhm seines Dichters für lange Zeiten befestigt, und man kann mit Sicherheit behaupten, daß es als ein leicht hingeworfenes Werk gediegener Poesie Shakespeare angesprochen haben muß. Das weit spätere, aber auch sehr wertvolle Hirtenspiel The sad shepherd von Ben Jonson ist die englische Dichtung jener Zeit, die dem Schauspiel am nächsten kommt.

Gleich nachdem Fletcher diese leichte Tragikomödie im Hirtenstil geschrieben hatte, reichte er indessen beim Globetheater das merkwürdigste und bedeutendste Werk ein, das er im Verein mit Beaumont bisher geschaffen und überhaupt jemals hervorbringen sollte: The Maids Tragedy.

Der erste Aufzug wird durch die Vorbereitungen zu einer Hochzeit und durch deren feierliche Begehung ausgefüllt. Der König (von Rhodus) hat dem wackeren Edelmann Amintor befohlen, seine Verlobung mit der sanften und in ihrer Liebe zu ihm aufgehenden Aspasia aufzuheben und die reizende Evadne zu heiraten, deren Bruder, der große Feldherr Melantius, der beste Freund und Genosse Amintors ist. Amintor, dem der Befehl des Königs heilig ist, und der sich außerdem von Evadne in hohem Grade angezogen fühlt, hat daher mit Aspasia, so lieb sie ihm auch ist, gebrochen. Wir werden Zeuge der tiefen Trauer Aspasias, des Wutausbruches ihres Vaters, des Feiglings Calianax, und dann des vor dem Hochzeitsabend aufgeführten Maskenspiels, worin Lieder eingelegt sind, die Proben von der süßesten Lyrik der beiden Dichter enthalten.

Der zweite Aufzug stellt die Brautnacht dar. Die Entkleidung der Braut durch ihre Freundinnen und die vielen diesen Vorgang begleitenden Scherze bilden die Einleitung. Dann kommt in dem Schlafzimmer die erste Hauptszene zwischen Bräutigam

und Braut, so kühn und dramatisch wirkungsvoll wie irgend eine vorher von Shakespeare oder nachher von Webster geschriebene Szene. Amintor nähert sich Evadne mit zärtlichen Worten; sie weist ihn gelinde ab. Er versucht ihre vermeintliche Schamhaftigkeit zu entwaffnen, und sie antwortet ihm mit ruhiger Kälte, daß sie nie in ihrem Leben die seinige werden wolle. Er begreift nicht, wo sie hinaus will, und sucht sie mit ungeduldiger Begierde zur Vernunft zu bringen; da erhebt sie sich, wie eine gereizte Schlange sich auf dem Schwanze emporrichtet, und erklärt ihm kalt zischend, daß sie die Geliebte des Königs sei und es bleiben wolle, daß der König diese Ehe nur als ein Deckmantel für ihr Einverständnis zustande gebracht habe. Die Wut und die Rachsucht, die Amintor packen, als er zum Verständnis seiner Schmach gelangt, legen sich, sobald er erfährt, daß der König sein Beleidiger ist; an dem Könige darf ein Untertan sich nicht vergreifen.

Der dritte Aufzug wird durch den frechen Morgenbesuch des Königs nach der Brautnacht eröffnet. Mit ruhiger Überlegenheit forscht er Amintor aus, wie er mit seiner Nacht zufrieden sei. Als Amintor aber gefaßt antwortet, er sei sehr wohl zufrieden, und sich auf die mehr anzüglichen Fragen des Königs wie ein glücklicher Bräutigam äußert, da ist es der König, der die Fassung verliert, Evadne rufen läßt und sie wegen ihrer vermeintlichen Untreue mit rohen Anklagen überhäuft, die sie natürlicherweise mit leidenschaftlichen Protesten beantwortet. Der König ruft mit Hintansetzung aller Rücksichten Amintor herbei, und Evadne bedroht und schmäht ihn wegen der dem König über ihre Ehe berichteten Unwahrheit, worauf seine Majestät das zwischen ihm und der Braut bestehende Verhältnis dem Amintor brutal auseinandersetzt und ihm bedeutet, welche Rolle dem Ehemanne zugedacht und zuerteilt sei. Auch diese Doppelszene ist mit Meisterschaft und dem schärfsten Verständnis für dramatischen Effekt geschrieben. Der Rest des dritten Aufzugs ist ohne Wert und enthält nur Dialoge zwischen Amintor und Melantius, der von dem Freunde erfährt, wie es um seine Schwester steht. Aber hier ist alles Unnatur: jeden Augenblick ziehen die Freunde das Schwert, um es wieder in die Scheide zu stecken, erst weil Melantius die Anklage gegen Evadne nicht glauben will, dann weil Amintor sich nicht darin finden will, daß Melantius Rache fordert, da in diesem Falle

Amintors Schmach offenbar werden müsse. Alles dies nimmt sich aus wie eine schwache Nachahmung der vor-Calderonschen Spanier.

Der vierte Aufzug bringt wiederum eine Reihe höchst wirkungsvoller Szenen. Erst eine Szene, wo der Bruder der Schwester ihre Schande vorhält und, da sie kalt alles leugnet, ihr mit entblößtem Schwerte den Eid abzwingt, daß sie an dem rohen, wollüstigen Könige, der sie so herabgewürdigt hat, blutige Rache nehmen wolle. Dann eine, in der die nun plötzlich umgewandelte Evadne ihren Mann kniefällig um Verzeihung bittet und diese erhält, da er fühlt, wie bitter sie ihren bisherigen Lebenswandel bereut. Endlich eine sehr gut angelegte und durchgeführte Szene, in der der lächerliche, alte Calianax den ihm verhaßten Melantius beim Könige verklagt, daß dieser ihn habe überreden wollen, ihm das Kastell der Stadt, dessen Kommandant er ist, zu überliefern — während Melantius, ohne bei der nur zu begründeten Anklage eine Miene zu verziehen, der Sache den Anschein zu geben versteht, daß Calianax kindisch geworden sei und Unsinn schwatze.

Der fünfte Aufzug bringt sodann die zweite Hauptszene des Stückes, eine kunstgerecht vorbereitete Judithszene. Evadne begibt sich durch das Vorzimmer, das, indes sie vorübergeht, von den frivolen Scherzen der Höflinge wiederhallt, in das Schlafgemach des Königs. Dann folgt die von den Dichtern mit einer gewissen wollüstigen Grausamkeit weitläufig ausgeführte Szene zwischen dem Könige, der erst aus seinem Schlafe erwacht, als Evadne seine Hände an das Bett festgebunden hat, und der blutdürstigen, ehemaligen Buhlerin, die den König mit ihren gehässigen Worten martert, ehe sie ihn mit ihrem Messer des Lebens beraubt. — Der Rest ist durch die Vorliebe der Dichter für das allzu Rührende verunstaltet. In einer Verkleidnng, als wäre sie ihr eigener Bruder, nähert Aspasia, die die Trennung von Amintor nicht ertragen kann, sich diesem, der sie mit der größten Wärme empfängt; aber dann verhöhnt, ja schlägt und tritt sie ihn, um womöglich die Seligkeit zu erlangen, von seiner Hand zu sterben. Schließlich verliert er die Geduld und erschlägt den vermeintlichen Mann; zu spät erkennt er, daß er seine Geliebte ermordet hat. Darauf erscheint die liebesbrünstige Evadne mit ihren blutigen Händen; doch Amintor stößt sie nun mit Entsetzen zurück, da sie sich mit einem Königsmorde besudelt habe, einem Verbrechen, das schlimmer

sei als irgend eine ihrer früheren Handlungen. In ihrer Verzweiflung tötet sie sich, und auch Amintor gibt sich selbst den Tod.

Aspasia ist, wie man sieht, das verschmähte junge Weib, das stets in Beaumont und Fletchers Werken vorkommt, überall gleich anhänglich und sanft. Calianax, der alte Feigling, ist gleichfalls eine der stehenden Figuren. Die Pflegebrüderschaft zwischen Melantius und Amintor hat, trotzdem in der Ausführung viel Unnatürliches liegt, ihr Interesse, wie auch die entsprechende Pflegebrüderschaft in den Beiden edlen Verwandten, weil das gegenseitige Verhältnis der beiden dichtenden Freunde dabei jedenfalls als Vorbild gedient hat. Doch ist der Charakter Evadnes, wenn auch keineswegs völlig klar gestellt, ganz außerordentlich und eine bewundernswerte Aufgabe für die Schauspielkunst. Endlich ist das Dramatische und Theatralische überall musterhaft und wohl geeignet, Eindruck auf solche Gemüter zu machen, für die Shakespeares Kunst zu fein war. Kein Wunder, daß der Freund und Berufsgenosse der beiden Dichter, Shirley, der nach ihrem Tode die erste gesammelte Ausgabe ihrer Werke erscheinen ließ, ohne Furcht, auf Widerspruch zu stoßen, unter anderem von ihnen schreiben konnte: „Das bloße Nennen ihrer Namen wirft einen Schatten auf alle früheren Namen und verdunkelt die Zukunft, da dieses Buch — es sei ohne Schmeichelei gesagt — das größte Bühnendenkmal ist, das Zeit und Menschheit hervorgebracht haben, und da es nicht nur als die Krone und der einzige Ruhm unseres eigenen Volkes leben muß, sondern auch zur Schande aller anderen Völkerschaften und Sprachen." (Shirleys Address to the Reader.)

XVII.

Im Jahre 1634 erschien zum erstenmal ein Drama mit folgendem Titel: The two noble kinsmen; presented at the Blackfriars, by the Kings Maiesties Servants, with great applause. Written by the memorable Worthies of their time

{ Mr. John Fletcher and / Mr. William Shakespeare } Gent. Printed at

London by Tho. Cotes for John Waterson and are to be sold at the signe of the Crown in Pauls Church-yard.

Das Stück ist nicht in die erste Folioausgabe von Beaumont und Fletcher (1647) aufgenommen worden, sondern erst in der zweiten (1679) im Druck erschienen. Selbst wenn die Herausgeber der ersten Shakespeare-Folioausgabe (1623) über Shakespeares Anteil am Stücke keinen Zweifel hegten, so ist ihnen das Drama doch schwerlich zugänglich gewesen, da es aller Wahrscheinlichkeit nach in Fletchers Besitz verblieben ist, bis dieser 1625 starb.

Es ist ein Schauspiel, dessen Wert nicht sehr groß ist, das hinter Fletchers besten Dramen weit zurücksteht und mit keiner einzigen ganz von Shakespeare stammenden Arbeit einen Vergleich aushält, worin jedoch eine Reihe der besten, englischen Forscher des Jahrhunderts sowohl den Stil des großen als auch des geringeren Dichters deutlich ausgeprägt gefunden haben.

Der Stoff ist auf ähnliche Weise wie der von Troilus und Cressida aus der Dichtung des Altertums — hier aus der Thebaide von Statius — auf Boccaccio gekommen und von diesem auf Chaucer, um dann in der Chaucerschen Gestalt zu Elisabeths und James' Zeiten verschiedenen englischen Dramen zugrunde gelegt zu werden. Beinahe alle wichtigen Einzelheiten in den Beiden edlen Verwandten kommen schon Zug für Zug in La Teseide von Boccaccio vor.

Den Kern des Stoffes bildet die Erzählung von zwei zärtlichen Freunden, die plötzlich in romantischer Liebe zu ein und derselben Dame entbrennen, die sie als Kriegsgefangene des Herzogs Theseus vom Fenster ihres Gefängnisses aus in ihrem Garten auf und ab gehen sehen. Von nun an ist es mit ihrer Freundschaft vorbei. Beide messen sich die Alleinberechtigung bei, Emilie, die Schwester des Herzogs, zu gewinnen. Der eine der beiden Freunde wird nun unter der Bedingung freigelassen, seinen Fuß nicht mehr ins Land zu setzen. Seine Sehnsucht nach der Schönen treibt ihn jedoch dahin zurück, und er hält sich verkleidet in ihrer Nähe auf.

Aber auch der andere Freund wird bald darauf aus dem Gefängnis entlassen; er begegnet dem ersten, und es kommt zu einem Zweikampfe zwischen beiden, den der Herzog unterbricht, worauf der eine der Freunde diesem ihr gegenseitiges Verhältnis und ihre Liebe zu seiner Schwester mitteilt. Der Herzog ver-

anstaltet ein regelrechtes Turnier zwischen ihnen; der Sieger soll Emiliens Gatte werden, der andere den Tod erleiden. Aber der Sieger wird durch einen Fall vom Pferde tödlich verwundet, und der Besiegte heiratet die Fürstin.

Daß der eine der beiden Dichter, von denen das uns vorliegende Stück Spuren trägt, John Fletcher ist, darüber kann man füglich nicht zweifelhaft sein. Dieses Schauspiel weist in seinen meisten Szenen nicht allein seine leicht zu erkennende Versifikation auf, sondern auch zahlreiche Eigenschaften, die seinen schwächeren Arbeiten eigentümlich sind, so die lose Komposition, in der zwei Handlungen nebeneinander herlaufen ohne miteinander verflochten zu werden, und die heftige Liebe zu dem reinen Theatereffekt, die auf Kosten der Psychologie durch Überraschung des Zuschauers, also durch Überspringen der notwendigen Begründung erreicht wird. Endlich ist Fletchers Auffassung von Tugend und Laster im Verhältnisse zwischen Mann und Weib hier durchaus nicht zu verkennen. Die Tugend ist für Fletcher Keuschheit in dem Sinne von unbedingter Enthaltsamkeit, und neben diese wird eine schamlose, rein sinnliche Liebe gestellt und mit Behagen geschildert. So spricht hier Emilie von ihrer „Keuschheit", und im Gegensatz zu ihr die Tochter des Gefangenwärters von ihrer Leidenschaft für Palamon und zwar in Ausdrücken, die durch ihre Schamlosigkeit abstoßend wirken. Shakespeares junge Frauen sind, wenn sie lieben, nie in diesem Sinne keusch, doch auch nie auf diese Weise leidenschaftlich. Die mit Achtung und Sympathie Geschilderten lieben bei Shakespeare nur Einen Mann und zwar ohne Wanken und ohne Treulosigkeit; bei Fletcher schlägt ihre Liebe so plötzlich um, wie wir es in The Maids Tragedy gesehen haben, und deshalb hat er auch eine Figur wie die Heldin dieses Stückes zeichnen können, die während des Wettkampfes zwischen ihren beiden Freiern, je nachdem der eine oder der andere zu siegen scheint, bald diesen, bald jenen und bald wieder diesen zu lieben glaubt.

Daß in dem Schauspiel zahlreiche Anklänge an Shakespeares Werke enthalten sind, spricht keineswegs gegen Fletcher als den Haupturheber, sondern im Gegenteil für ihn. Wir sahen ja, wie viele solche Anklänge sogar in seinen hervorragenden Arbeiten vorkamen. Hier finden sich deren noch mehr. Da sind Reminiszenzen aus dem Sommernachtstraum, aus Julius Cäsar

(der Streit zwischen Brutus und Cassius), vor allem jedoch eine geschmacklose und anstößige Nachahmung von Ophelias Wahnsinn, indem die Tochter des Gefangenwärters, während sie nachts im Walde nach Palamon sucht, in ihrer Angst verrückt wird und später in ihrer Geistesstörung irre redet und singt. Shakespeare wiederholt sich nur um sich selbst zu übertreffen, und würde am allerwenigsten durch Nachahmung sich selbst parodieren, wie es hier geschehen ist.

An dem Plan des Stückes kann Shakespeare nicht mitgearbeitet haben. Dieser ist ideenlos, und soweit eine Lebensauffassung hindurch schimmert, ist es nicht Shakespeares Lebensauffassung. Unmöglich kann daher Swinburnes Annahme richtig sein, daß wir hier einen Shakespeareschen Entwurf vor uns hätten, der nach dem Tode des Meisters durch Fletcher vervollständigt worden sei. Diese Vorstellung ist unter anderem aus dem Grunde ungereimt, weil eine der Stellen, wo man nach Swinburnes eigener Ansicht die Hand Shakespeares am deutlichsten verspürt, der Schluß ist, von dem man doch schwerlich annehmen kann, daß er zuerst ausgeführt worden sei.

Gibt es denn aber in diesem Schauspiel überhaupt eine Partie, die man Shakespeare zuschreiben muß? Gardiner und Delius meinen nein, und es ist vor wenigen Jahren auch in der dänischen Literatur bestritten worden, doch schwerlich mit Recht. Bierfreund will sich nicht dadurch imponieren lassen, daß eine lange Reihe hervorragender englischer Forscher heutzutage der entgegengesetzten Meinung sind. Aber dieser Umstand muß doch einen fremden Kritiker immerhin zu der genauesten Prüfung veranlassen, und diese führt meines Ermessens zu dem Ergebnis, daß Shakespeare, wenn auch Fletcher das Stück aufgebaut und dessen Hauptpartien ausgeführt hat, retouchierend und mitarbeitend eingegriffen, und man kann sich schwerlich vorstellen, daß er dies aus anderen Gründen getan haben sollte als aus Interesse für den jüngeren Dichter, kraft freundschaftlicher Gefühle für ihn und weil dieser ihm seine Arbeit vorgelegt und ihn um seinen Beistand ersucht hat.

Es würde den Leser ermüden, wollten wir das Stück von einem Ende bis zum anderen durchgehen um darzutun, wo Shakespeares Stil es mit seinem Stempel geprägt hat. Die meisten Spuren seiner Feder trägt der erste Aufzug. Man achte beispiels-

weise in der Einleitungsszene auf die Anrufung des Theseus durch die Erste-Königin: We are three queens usw. Es ist Shakespeares echter Rhythmus aus diesen seinen letzten Lebensjahren. Man achte auch auf die kühnen, echt Shakespearischen, bildlichen Ausdrücke, die wir hier treffen, z. B. in dem phantasiereichen Ausruf der Ersten-Königin:

> Dowagers, take hands
> Let us be widows to our woes; delay
> Commends us to a famishing hope.

Man achte ferner auf die letzte Replik des Theseus in diesem Aufzuge, auf die Aufzählung von Verhältnissen und Umständen gerade wie in Hamlets Monolog (der Zeiten Spott und Geißel, des Mächt'gen Druck usw.) oder in der großen Replik des Ulysses (Schönheit, Verstand, Geburt usw.). Die Stelle lautet:

> Since I have known frights, fury, friend's behests
> Loves provocations, zeal, a mistress' task,
> Desire of liberty, a fever, madness . . .

Die Partien, in denen Shakespeare hier nachgeahmt ist, müssen nicht mit Shakespeares eigenem Stil verwechselt werden. So die in England mit Unrecht bewunderte Stelle, wo Emilie von ihrer zärtlichen und glühenden Freundschaft zu ihrer verstorbenen Freundin Flavina spricht. Es ist dies eine schlechte Nachahmung der Stelle im Sommernachtstraum (III, 2), wo Helena die Freundschaft zwischen sich und Hermia schildert, aber die Liebe hat hier einen ganz krankhaften, echt Fletcherschen Charakter, der um so abstoßender wirkt, als Emilie, indem sie diese Liebe schildert, das Wort „unschuldig" in wenigen Zeilen dreimal anwendet.

Im dritten Aufzuge spürt man wieder die Hand Shakespeares in dem Monolog der Tochter des Gefangenwärters, der die zweite Szene ausfüllt. Man beachte z. B. den malerischen Ausdruck In me has grief slain fear und viele andere. Von dem Augenblicke an, da sie wahnsinnig wird, bis zum letzten Worte, das sie sagt, hat Shakespeare nicht den geringsten Anteil an ihren Repliken, deren plumpe Nachahmung seiner eigenen ihm zuwider gewesen sein muß.

Die erste Szene des fünften Aufzugs ist aller Wahrscheinlichkeit nach von Shakespeares Hand. Die erste Replik des Theseus ist schön, und Arcites Worte an die Ritter und ihre Anrufung des Mars sind herrlich. Am Schlusse des Stückes klingt uns wieder Shakespearesche Musik aus den Versen entgegen, so in der von Swinburne bewunderten Wendung des Theseus:

That nought could buy
Dear love, but loss of dear love.

Doch all dies hat kein tieferes, kein geistiges Interesse für uns, da Shakespeare mit dem Seelenstudium oder vielmehr dessen Mangel im Stücke durchaus nichts zu tun gehabt hat.*)

Hat er an Heinrich VIII. einen größeren Anteil gehabt?

Das Stück erschien zum erstenmal in der Folioausgabe von 1623, wo es die Reihe der Historien beschließt. Die vier ersten Aufzüge sind auf Holinsheds Chronik aufgebaut, der letzte Aufzug stützt sich auf Acts and Monuments of the Church, gewöhnlich das Buch der Märtyrer genannt, von Fox und außerdem direkt oder indirekt auf „den Lebenslauf des Kardinal Wolsey" von George Cavendish, der damals nur handschriftlich vorlag und den Holinshed und Hall stark benutzt haben.

Eine Hindeutung auf ein Schauspiel über Heinrich VIII. findet sich zuerst im Buchhändlerregister für den 12. Februar 1604 bis 1605, wo von the Enterlude for K. Henry VIII. die Rede ist, doch ist hiermit ohne Zweifel das schlechte, fanatisch protestantische Stück When you see mee, you know mee von Rowley gemeint. Dann wird ein solches in den bekannten, oft angeführten Briefen über den am 29. Juni 1613 stattgehabten Brand im Globetheater erwähnt. In einem Brief von Thomas Lorkin an Sir Thomas Pickering This last of June 1613 heißt es: „Es ist nicht länger her als gestern, da Bourbege und seine Gesellschaft auf dem Globe das Stück über Heinrich VIII. spielten, und als einige Kanonenschüsse als Zeichen des Triumphes abgefeuert wurden, fing das Strohdach des Hauses Feuer, und es brannte so rasend, daß es in weniger als zwei Stunden

*) Man vergleiche: Hicksons, Fleays und Furnivalls Untersuchungen über The two noble kinsmen. The N. S. S.' s. Tr. 1874. — R. Boyle glaubt, die Hand Massingers im Stücke verspüren zu können.

das ganze Haus und alles verzehrte (da die Leute genug zu tun hatten, sich selbst zu retten)." In einem Brief von Sir Henry Wotton an seinen Neffen vom 6. Juli 1613 heißt es ferner: „Um nun die Staatsangelegenheiten ruhen zu lassen, will ich dir erzählen, was sich in dieser Woche auf der Bankseite ereignet hat. Die Schauspieler des Königs hatten ein neues Stück, genannt *Alles ist wahr*, das einige Hauptpartien aus der Regierung Heinrichs VIII. darstellt; es war mit außerordentlichem Pomp und Majestät in Szene gesetzt, so daß man sogar den Schauplatz mit Matten bedeckt hatte; darin kommen Ritter vor mit ihrem Georgskreuz und Hosenbandorden, Gardisten mit ihren gestickten Waffenröcken und dergleichen: hinlänglich genau um für eine Weile Hoheit vertraulich bekannt, wenn nicht lächerlich zu machen. Als nun König Heinrich mit Gefolge maskiert zu Wolseys Haus kam und bei seinem Eintritt einige Kanonen abgeschossen wurden, da zündete etwas von dem Papier oder von dem anderen Zeug, womit die eine derselben geladen war, das Strohdach an; da man anfangs dachte, daß es nur ein unbedeutender Rauch sei, den man verspürte, und da man seine Augen aufmerksam auf das Schauspiel geheftet hatte, so brannte es nach innen und züngelte dann ringsum wie ein Lauffeuer, so daß die Flammen in weniger als einer Stunde das ganze Haus bis auf den Grund verzehrten." Daß der Prolog dreimal auf demonstrative Weise betont, es sei *Wahrheit*, was hier dargestellt werde, zeigt im Verein mit den übrigen zusammentreffenden Umständen deutlich, daß die Tragödie, von der hier gesprochen wird, und die also zu der Zeit neu war, unser *Heinrich VIII.* ist.

Bis um das Jahr 1850 war es von niemand bezweifelt worden, daß dieses übrigens mit Recht wenig bewunderte Schauspiel Shakespeare allein zugeschrieben werden müsse. Nun gibt es keinen Menschen, der dies glaubt, ja es geht mit diesem Stücke wie mit den *Beiden edlen Verwandten*, daß sich heutzutage unter den sehr sachkundigen Kritikern Männer finden, die annehmen, daß Shakespeare nicht das geringste damit zu tun gehabt habe.*)

*) F. J. Furnivall, in dessen großer Abhandlung, die *The Leopold Shakspere* einleitet (136 Quartseiten), das Stück als ein teilweise Shakespearisches behandelt ist, hat später seine Überzeugung geändert und bei *Heinrich VIII.* am Rande des mir geschenkten Exemplars mit eigener Hand

Der feine Beobachter Emerson machte an der Stelle, wo er in seinem Buche Representative Men von Heinrich VIII. spricht, darauf aufmerksam, daß hier in den Versen zwei ganz verschiedene Arten von Rhythmik hervorträten: Shakespeares Rhythmus und ein weit geringerer. Gleichzeitig gab Spedding in der Zeitschrift The Gentleman's Magazine im August 1850 eine später mit geändertem Titel abgedruckte Abhandlung heraus: „Wer schrieb Shakespeares Heinrich VIII.?", in der er gleichfalls zwei verschiedene Arten von Versen im Stücke nachweist und behauptet, daß der Tonfall in der einen Gruppe nicht der Shakespeares, sondern Fletchers sei. Ihm schlossen sich im Jahre 1874 Fleay und Furnivall an.

Um diese Untersuchungen verstehen zu können, muß sich der Leser folgende einfache Entwicklungsgeschichte des englischen, fünffüßigen Jambus vergegenwärtigen. Die englische Sprache kennt ja nicht ausdrücklich sogenannte weibliche Reime im bestimmten Gegensatz zu den männlichen und mit ihnen regelmäßig abwechselnd. Aber der erste Versuch, der Einförmigkeit des Blankverses abzuhelfen, bestand doch einfach in der Hinzufügung einer überzähligen Silbe zu den ursprünglichen zehn (double-ending). Die Anzahl solch längerer Verse ist bei Shakespeare in Heinrich V. achtzehn von hundert. Ben Jonson wollte lange die alte, regelrechte Versbehandlung aufrecht erhalten, mußte sich jedoch schließlich dem neuen Gebrauche fügen. Fletcher benutzt häufig den elfsilbigen Vers, doch mit einer solchen Regelmäßigkeit und Absichtlichkeit, daß er zuweilen in Einförmigkeit und ausgeprägte Manier verfällt. Man vergleiche folgende Verse aus The Wild Goose Chase:

> I would, I were a moman, sir, to fit you
> As there be such, no doubt, may engine you too,
> May, with a counter mine, blow up your valour.

hinzugefügt not Shakspere's. — Arthur Symons, der Herausgeber und Einleiter des Stückes in der Irvingausgabe, hat mir mündlich erklärt, daß er nun — der Versbehandlung wegen — zu dem Glauben neige, daß Shakespeare gar keinen Anteil daran habe. — P. A. Daniel, der grundgelehrte Herausgeber so vieler Shakespearequartos, hat mir gegenüber geäußert, er hege keine Vermutung darüber, wer die Verfasser seien, fügte dann recht bezeichnend hinzu, es sei ihm das ganz gleichgültig, wenn nur das Stück gut wäre — ein Standpunkt, der nicht der psychologische ist.

But in good faith, sir, we are both too honest;
And, the plague is, we cannot be persuaded;
For, look you, if we thought it were a glory
To be the last of all your lovely ladies —

Man wird schon hieraus ersehen, daß Fletcher sich in der Regel ein Übergreifen des Gedankens von dem einen Verse zum nächsten nicht erlaubt.

In Shakespeares letzten Werken kommen 33 elfsilbige Verse auf 100, bei Massinger 40, bei Fletcher 50—80 und mehr.

Shakespeare benutzte dagegen immer häufiger ein Überschreiten des Satzes von Vers zu Vers (Enjambement, run-on lines). Besonders in den leidenschaftlichen Dramen aus der Verstimmtheitsperiode ist dieser Stil der herrschende. Und bei der immer eifrigeren Benutzung von übergreifenden Versen geschah es dann öfter und öfter, daß der Vers mit einem Hilfszeitwort, einem Artikel, einem Bindewort oder Verhältniswort (light and weak endings) schloß. Shakespeare hat in jedem einzelnen seiner letzten Schauspiele wohl hundert solcher Verse, in Cymbeline 130. Bei den Nachfolgern wurde dieser Zug übertrieben. Massinger, dessen Dramen bedeutend kürzer sind als die Shakespeares, hat 150—170 derartiger Verse in jedem Schauspiel.

Mit Shakespeares metrischem Stil verglichen hat Fletchers Stil einen unmännlichen Klang. Ist Shakespeares Stilkunst ionisch, so ist Fletchers vollständig korinthisch. Wenn man jeden in seiner Reinheit für sich hat, so ist eine Verwechselung unmöglich.

Etwas anders gestaltet sich ja das Verhältnis, wenn man beide in ein und demselben Kunstwerke wie in Heinrich VIII. vermischt findet. Die bei den Beiden edlen Verwandten aufgeworfene Frage wiederholt sich hier: Hat Shakespeare, als er starb, ein unvollständiges Kunstwerk hinterlassen, das durch Fletcher vervollständigt wurde, oder hat Fletcher die Handlung des Stückes aufgebaut und Shakespeare an der Arbeit teilgenommen, indem er gewisse Szenen einschob oder umarbeitete. Für mich ist die erstere Möglichkeit völlig ausgeschlossen. Nie und nimmer ist dieser dramatische Plan von Shakespeare entworfen worden; nie und nimmer hat etwas so Planloses aus seiner Feder fließen können.

Sind denn überhaupt in diesem Drama Partien, die von ihm herrühren? Trotz Furnivall und Symons meine ich ja.

Zunächst ist es unzulässig, über das in dem Umstande liegende Zeugnis hinwegzusehen, daß Heminge und Condell das Stück in die erste Folioausgabe aufgenommen haben. In allen anderen Fällen betrachtet man es als selbstverständlich, daß sie besser über Shakespeares Autorschaft unterrichtet waren als wir heutzutage; kein einziges von ihnen aufgenommene Stück ist später ausgesondert worden; die allergewichtigsten Gründe wären also erforderlich, um Heinrich VIII. auszuscheiden. Es können jedoch keine anderen angeführt werden als die Schwäche des Stückes, die relative Schwäche auch der Partien, von denen allein die Rede sein kann, und diese Schwäche kann nicht entscheidend sein. Shakespeare hat hier, wo er mit einem anderen Manne zusammenwirkte, nicht sein ganzes Wesen eingesetzt, nicht mit voller Kraft gearbeitet, sich nicht mit vollständiger Freiheit seiner Phantasie überlassen. Der Fall mit Heinrich VIII. ist ja bei weitem nicht der einzige. Und auf der anderen Seite enthalten die Partien, die ihm von der überwiegenden Zahl englischer Kritiker einstimmig zugeschrieben werden, starke Analogien eben mit den Arbeiten, die in diesem Zeitraum unstreitig ihn zum Urheber haben und zwar ihn allein.

Schon Samuel Johnson, der keinen Zweifel daran hegte, daß Shakespeare der Verfasser des ganzen Stückes sei, machte seinerzeit (1765) die Bemerkung, Shakespeares Genius komme und gehe hier mit der Königin Katharina; alles übrige wäre sehr leicht zu erfinden und zu schreiben. Um das Jahr 1850 machte, wie oben erwähnt, James Spedding, angespornt durch einen Wink von Tennyson, seine Entdeckung, daß nur gewisse Partien des Stückes von Shakespeare, die übrigen von Fletcher seien, eine Anschauung, die bekräftigt wurde, als Samuel Hickson aus dieser Veranlassung veröffentlichte, daß er drei oder vier Jahre vorher dieselben Untersuchungen angestellt habe und zumal bei den einzelnen Szenen zu ganz demselben Ergebnis gelangt sei. Eine weitere Bestätigung erhielt diese Mutmaßung, als Flay nach genauen metrischen Untersuchungen sich ihr voll und ganz anschloß.

Daß der Plan selbst nicht von Shakespeare entworfen sein konnte, war von vornherein einleuchtend. Wie Spedding richtig beobachtete, ist das Stück als Ganzes wirkungslos, weil das Interesse sinkt anstatt zu steigen, je mehr es vorschreitet, und weil die beim Zuschauer wachgerufene Sympathie mit dem Entwickelungsgang

der Handlung in unmittelbarem Widerspruch steht. Denn in den ersten Aufzügen ist unstreitig Königin Katharina die Heldin, und das ganze Interesse vereinigt sich in ihrer Person; obgleich die Rücksicht auf einen fast zeitgenössischen Monarchen wie den Vater der Königin Elisabeth, eine allzu deutliche Auseinandersetzung des Verhältnisses verbot, wird dem Zuschauer doch nur geringer Zweifel darüber gelassen, daß die Gewissensbisse des Königs über die Ehe, in der er ungefähr zwanzig Jahre verlebt hat, durch den Wunsch verursacht werden, Anna Boleyn heiraten zu können. Nichtsdestoweniger soll der Zuschauer später bei der feierlichen Krönung Annas Freude und Befriedigung, ja als ihr eine Tochter geboren wird, einen wahren Triumph empfinden. Ganz außer Zusammenhang mit der Handlung steht endlich die in den letzten Aufzug eingeführte Anklage gegen den Erzbischof Cranmer wegen Ketzerei, seine Verteidigung durch den König, seine Freisprechung und seine Ernennung zu Elisabeths Gevatter. Wolsey, der eine der Hauptpersonen des Stückes ist und der Königin Katharina gegenüber das böse Prinzip vertritt, verschwindet sogar eher als sie und überlebt den Schluß des dritten Aufzugs nicht. Das ganze Schauspiel löst sich dem Gedächtnis in eine Reihe von Ausstattungsszenen mit Aufzügen, Gesang, Tanz und Musik auf. Große Versammlung im Staatsrat wegen Buckinghams Schicksal; großes Fest bei Wolsey mit Maskerade und Tanz; große Verhörszene mit der Königin von England; große Krönungsprozession mit Fanfaren, Thronhimmel und Kronjuwelen. Das Traumgesicht der todkranken Königin, tanzende Engel mit goldenen Masken und Palmenzweigen in den Händen. Endlich große Tauffestlichkeiten auf dem Schlosse, wieder mit Prozession, Thronhimmel, Trompeten und Herolden.

Mit unsichtbarer Schrift steht über dem Stücke im großen Ganzen geschrieben: Bestellte Arbeit, und aller Wahrscheinlichkeit nach ist es obendrein eine in aller Eile ausgeführte Arbeit, die für die Hoffeste bei der Vermählung der Prinzessin Elisabeth schnell zusammengeschrieben wurde, also aus derselben Veranlassung wie das kleine Maskenspiel The Masque of the Inner Temple and Gray's Inn von Beaumont und das große Meisterwerk Shakespeares Der Sturm. Shakespeares Anteil an Heinrich VIII. sind folgende Szenen: I, 1 und 2, II, 3 und 4, III, 2

(bis zu Wolsey's erstem Monolog Was soll draus werden?), V, 1 und 4.

Man kann dieses Schauspiel also nicht mit Shakespeares anderen Dramen aus der Geschichte Englands zusammenstellen. Wie schon berührt, grenzte dessen Zeit allzu nah an Shakespeares Zeitalter, als daß eine streng wahrheitsliebende Schilderung möglich gewesen wäre. Es war ja undenkbar, über Heinrich VIII., diesen plumpen und grausamen Ritter Blaubart mit den sechs Frauen, die Wahrheit zu sagen; war er doch der Urheber der Reformation und der Vater Elisabeths. Weder über die materiellen und weltlichen Interessen, die zur Förderung der Reformation beitrugen, noch über deren religiöses Wesen und politischen Charakter durfte sich Shakespeare ja außerdem von der Bühne herab aussprechen. Durch hundert Rücksichten gebunden und behindert, wie er war, hat er sich mit Gewandtheit und Takt seines schwierigen Auftrags entledigt. Ohne König Heinrich zum Heuchler zu machen, wenn er, sobald die schöne Hofdame ihm vor Augen gekommen ist, gleich von religiösen Anfechtungen wegen seiner langjährigen Ehe mit der Witwe seines Bruders heimgesucht wird, läßt Shakespeare doch hindurchschimmern, daß die Verliebtheit diesen Gewissensbissen einen besonders nagenden Stachel verleiht. Wolseys Charakter hat er auf Grund des in der Chronik Berichteten angelegt und das dreiste und bei aller Rücksichtslosigkeit beherrschte Wesen des tüchtigen Emporkömmlings durch ein paar leichte Striche angedeutet. Fletcher hat die Gestalt durch die Hinzufügung der schlecht geschriebenen Monologe, die Wolsey nach seinem Falle hält, verdorben; durch das leicht pastorale Gepräge dieser Monologe, das Shakespeare so wenig ähnlich ist, hört man den Predigersohn hindurch. Endlich hat er in ganz leichten Strichen die Gestalt Anna Boleyns angelegt, die weiterhin im Stücke von Fletcher verzeichnet wird. Im übrigen hat er jedoch alles Licht über die verstoßene, katholische Königin Katharina von Aragonien verbreitet, weil sie ihm aus den Blättern der Chronik als eine Variante des edlen verkannten Weibes entgegentrat, das ihn gerade jetzt beschäftigt. Sie entspricht ja ganz genau Hermione im Wintermärchen, jener verkannten Königin, die grundlos gefangen genommen und von ihrem Gatten getrennt wird. Sie läßt nicht ab, den zu lieben, der ihr unrecht tut, wie Imogen in Cymbeline, als Posthumus sie verstößt.

Obgleich Shakespeare hier nicht das Geringste erfunden, sondern ihr beinahe nur die ihr in der Chronik zugeschriebenen Worte in den Mund gelegt hat, ist sie doch zu einer anmutigen und vornehmen Persönlichkeit geworden, die kastilianischen Stolz mit der äußersten Einfachheit, unbeugsame Entschlossenheit mit milder Resignation und heißes Temperament mit aufrichtiger, von dem Temperament durchbrochener, Religiosität vereinigt. Er hat diese Gestalt mit großer Vorliebe behandelt: eine Königin, nicht schön, noch glänzend, noch geistreich; aber durch und durch wahrheitsliebend; wahrheitsliebend bis ins Mark, und stolz auf ihre Geburt und ihren Rang als Königin; doch weicher als Wachs ihrem königlichen Herrn gegenüber, den sie nach vierundzwanzigjähriger Ehe noch ebenso innig liebt als am ersten Tage. Die Schilderung ist historisch richtig. Einige ihrer Briefe, die uns aufbewahrt sind, beweisen, wie zärtlich und liebenswürdig sie war. In diesen nennt sie ihren Mann „Euer Gnaden, mein Gatte, mein Heinrich!" und unterzeichnet sich „Eure demütige Gattin und treue Dienerin". Fletcher hat sich in den Szenen, wo er auf eigene Hand Katharina reden läßt, genau darnach gerichtet, wie Shakespeare die Gestalt angelegt hat, übrigens auch nach der Chronik, die alle im Schauspiel benutzten Züge enthält: Noch in ihrer Todesstunde vergißt Katharina nicht den Boten zurechtzuweisen, der den üblichen Kniefall unterlassend ihr nicht die geziemende Huldigung erweist. Aber gleichzeitig vergibt sie ihrem Feinde, dem Kardinal, und läßt den König mit folgenden Worten grüßen:

Gedenket mein
In Demut gegen seine Majestät:
Sagt, seine lange Unruh scheide jetzt
Von hier; sagt ihm, ich segnet' ihn im Tode,
Denn also will ich's tun — mein Aug' wird dunkel —

Ihre vornehme Würde erinnert an Hermione. Doch unterscheidet sie sich von Hermione durch die Mischung von kirchlich-frommer Gesinnung und stolzem Standesgefühl. Hermione ist weder hochmütig noch kirchlichfromm.

Shakespeare war es auch nicht. Ein kleines Zeugnis dafür findet sich sogar in diesem pompösen Festspiel in der Prosaszene am Schlusse (V, 4). Als die neugierige Menge sich herandrängt, um das Schauspiel der Taufprozession genießen zu können, läßt er den Pförtner ausrufen:

Das sind die Jungen, die im Schauspielhaus brüllen und um angebissene Äpfel fechten, daß keine Zuhörerschaft außer der Gesellschaft der Trübseligkeit von Towerhill oder den Mitgliedern von Limehouse, ihren lieben Brüdern, es auszuhalten vermag.

Limehouse war eine Handwerkerwohnung, zu der auch Fremde Zutritt hatten, die von den Streitigkeiten der religiösen Sekten widerhallte. Ergötzlich ist es zu beobachten, wie Shakespeare hier seine verhaßten Theater-groundlings und seine puritanischen Feinde aus der Bürgerschaft mit Einer Klappe schlägt.

Das Drama schließt bekanntlich mit der großen schmeichlerischen Weissagung Cranmers über Elisabeth und James, deren Verse auf Englisch eintönig klingen und in Fletchers schlimmster Manier gehalten sind. Shakespeare hat sicherlich nicht den geringsten Anteil an dieser Tirade gehabt. Es macht daher einen äußerst drolligen Eindruck zu beobachten, welche Rolle diese Weissagung in der oft mit so geringem psychologischen Verständnis behandelten Frage über den religiösen und konfessionellen Standpunkt Shakespeares gespielt hat. Wie unzählige Male ist nicht die Prophezeiung, unter Elisabeth „solle Gott wahrhaft erkannt werden" (God shall be truly known) als Beweis für die feste, protestantische Überzeugung des großen Mannes angeführt worden — und doch ist die Zeile gar nicht von ihm, und nicht eine Wendung in der Riesenreplik, worin sie vorkommt, hat die geringste Beziehung zu seinem Pathos noch zu seinem Stil.

Wir sehen in Heinrich VIII. überhaupt nur ab und zu einen Schimmer von ihm; er zeigt sich hier ganz und gar gebunden, unfrei, in gemeinsamer Arbeit mit einem andern an einem undankbaren Stoff, dem er nur durch eine Kraftanstrengung seines Genies hie und da dramatisches Interesse verleiht.

XVIII.

Mit Cymbeline greift Shakespeare wiederum einen Gegenstand auf, über den er allein sich völlig zum Herren macht, und worin er von Anfang bis zu Ende seine eigene bunte Welt entrollt. Auch hier verspürt man in der Technik noch eine gewisse Flüchtigkeit und Nachlässigkeit. Die Exposition ist schwach; die Voraussetzungen des Stückes werden uns in einem Dialoge, der aus lauter

Erzählungen besteht, eingegeben. Die komischen Szenen sind in der Regel schlecht gebaut; das Lachenerregende entsteht dadurch, daß eine der Personen stets „bei Seite" das kommentiert oder parodiert, was ein roher und eingebildeter Prinz vorbringt. Mitten im Stücke wird in einem schlecht geschriebenen Monologe, der die dritte Szene des dritten Aufzugs beschließt, ein zum Verständnis der Handlung notwendiges Supplement zur Exposition geliefert. Schließlich wird der Knoten durch einen deus ex machina gelöst, indem Jupiter sich in einem Traumgesicht auf einem Adler reitend offenbart und neben der schlafenden Hauptperson eine massive Schreibtafel hinterläßt; auf der Tafel steht ein Orakelspruch, in dem Jupiter, gleichsam um zu beweisen, daß der Dichter etwas Latein kann, mit einer wahnsinnigen Etymologie mulier, ein Weib, von mollis aer, weicher Luft, ableitet. Aber trotz alledem hat Shakespeare hier aufs neue seine poetische Höhe erreicht; hier zeigt es sich, daß der Rekonvaleszent seine Kräfte wieder erlangt hat. Mit voller Energie hat er die weibliche Hauptperson des Stückes ausgeführt und diese Perle seiner Frauengestalten, Imogen, so eingefaßt, daß alle ihre Vorzüge zur Geltung kommen, und daß die wundervolle Einfassung der Perle würdig ist.

Wie Kleopatra und Cressida das Weib in seiner Geschlechtsbestimmung darstellten, so ist Imogen eine Verkörperung der höchsten Eigenschaften des Weibes: der Seelengesundheit, die durch nichts erschüttert wird, der Kraft, die sich durch nichts brechen läßt, der Treue, die alle Prüfungen besteht, der Nachsicht, die nie erschlafft, des Verstandes, der niemals durch Nebel verdunkelt wird, der Liebe, die niemals nachläßt, der Begeisterung, die nie stumpf wird. Sie wird, wie Marina in die Schlangengrube des Daseins hinabgestoßen. Sie wird verleumdet, und zwar nicht wie Desdemona aus zweiter oder dritter Hand, sondern eben von dem, der mit ihrer Gunst prahlt und ihrem Gatten dafür scheinbar überzeugende Beweise vorlegt. Sie wird verkannt, doch nicht wie Cordelia, die mit Kälte verstoßen, ruhig ihrem Auserkorenen in die Fremde folgt, sondern so, daß sie von dem Irregeleiteten selbst, dem Einzigen, den sie liebt, zum Tode verurteilt wird. Nichtsdestoweniger bewahrt sie ihm ihr Gefühl in unveränderter und ungeschwächter Innigkeit.

Wunderbar, höchst wunderbar! Bei Imogen begegnen wir der vollsten, tiefsten Liebe, die Shakespeare jemals in die Brust eines Weibes niedergelegt hat. Er schildert diese Liebe jetzt, nachdem seine Schauspiele kurz zuvor bis an den Rand mit Weiberverachtung angefüllt waren. Er hat also jetzt an eine so begeisterte, so hartnäckige, so demütige Liebe geglaubt. Er hat also nunmehr eine solche Liebe gesehen oder angetroffen.

Selbst ein Dichter hat ja nicht viel Gelegenheit, Liebe zu beobachten. Liebe ist ein seltenes Ding, seltener als angenommen wird, und wenn sie vorhanden, ist sie in der Regel wortkarg. Hat er ganz einfach auf seine eigenen Erfahrungen zurückgegriffen, auf seine eigenen inneren Erlebnisse, auf sein Bewußtsein, wie er selbst als Liebender fühlte, und hat dann diese Liebe aus Dur in Moll transponiert und sie einem Weibe auf die Lippen gelegt? Oder hat er gerade jetzt geliebt und ist nun selbst am Schlusse des fünften Jahrzehnts seines Lebensalters so geliebt worden? Die Wahrscheinlichkeit spricht unstreitig dafür, daß er aus ganz frischen Erfahrungen schreibt. Dennoch brauchen diese nicht gerade ihm gegolten zu haben. Die Frauen pflegen Männer seiner Art und Bedeutung nicht mit solchem Ernst und solcher Leidenschaft zu lieben. In der Regel wird ein Molière vor irgend einem Grafen von Guiche und ein Shakespeare vor irgend einem Grafen von Pembroke zurückstehen müssen. Es ist also keineswegs sicher, daß es ihm persönlich geweihte Gefühle sind, die ihn wieder an die so vollständige und unbedingte Liebe eines Weibes zu einem einzelnen Manne haben glauben machen. Sonst würde er auch schwerlich wenige Jahre nachher London verlassen haben. Einige starke Liebesblitze haben indessen aller Wahrscheinlichkeit nach eben nun ihn selbst getroffen, und im übrigen hat vermutlich die tapfere, vom König so hart bestrafte Liebe der Prinzessin Arabella zu Lord William Seymour das Modell für die dem König trotzende Liebe der Prinzessin Imogen zu Lord Leonatus-Posthumus abgegeben.

Cymbeline wurde erst in der Folioausgabe gedruckt, jedoch schon in den obenerwähnten Theateraufzeichnungen des Astrologen und Zauberers Dr. Simon Forman besprochen. Er verzeichnet, daß er am 15. Mai 1611 einer Aufführung des Wintermärchens beigewohnt habe; gleichzeitig schildert er eine Aufführung von

Cymbeline, leider ohne das Datum anzugeben. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat diese jedoch nicht viel früher stattgefunden; Cymbeline ist, scheint es, im Laufe des Jahres 1610, als der Eindruck von dem Schicksal Arabellas noch frisch war, entstanden; viel später kann Forman auch nicht bei der von ihm besprochenen Aufführung zugegen gewesen sein, denn er starb im September 1611.

Das Stück ist eines der buntesten, stoffreichsten, geistreichsten und regelloseſten Schauspiele Shakespeares, eines der anziehendsten, aber eines, das auf der Bühne selten starken Erfolg erzielte, und überhaupt ein vom großen Publikum weder studiertes, noch verstandenes, das Tragische streifende Drama. Äußerlich betrachtet ist Cymbeline das Stück, bei dem Shakespeare mit Zeitaltern und Vorstellungskreisen am rücksichtsloſesten umgeht; er wirft alle möglichen durcheinander.

Wir befinden uns im Zeitalter des Kaisers Augustus. Doch sehen wir englische, französische und italienische Kavaliere auftreten, hören sie von Pistolenschießen, Kegelpartien und Kartenspiel sprechen. Der Schluß des Personenverzeichnisses lautet: Herren, Damen römische Senatoren, Tribunen, ein Weissager, ein holländischer Herr, ein spanischer Herr, Musikanten, Offiziere, Häuptlinge, Soldaten, Boten, Gefolge, Erscheinungen — welch ein Mischmasch!

Was hat Shakespeare mit diesem Drama gewollt? ist die naheliegende Frage. Meine Leser wissen, daß ich nie in erster Reihe so frage. Was trieb ihn an, zu schreiben, wie kam er zu dem Stoffe, das ist die Grundfrage, und ist diese beantwortet, so ergibt sich das übrige von selbst.

Wo liegt also in diesem scheinbaren Durcheinander der Ausgangspunkt? Wir finden ihn, wenn wir die Bestandteile des Stoffes voneinander trennen.

Es sind hier drei Partien, die sich bestimmt aussondern lassen.

In seiner gewöhnlichen Quelle für englische Geschichte, Holinshed, fand Shakespeare einen König Kymbeline oder Cimbeline, der, wie berichtet wird, in Rom erzogen und von Kaiser Augustus, unter dem er mehrere Kriege mitgemacht hätte, zum Ritter geschlagen worden sei. Er soll beim Kaiser in so großer Gunst gestanden haben, daß dieser ihm freie Hand ließ, ob er an Rom

Tribut bezahlen wollte oder nicht. Er regierte fünfunddreißig Jahre, wurde in London begraben und hinterließ zwei Söhne, Guiderius und Arviragus. — Der Name Imogen kommt in Holinsheds Erzählung von Brutus und Locrine vor. In der Tragödie Locrine (1595) ist Imogen die Gattin des Brutus.

Obgleich Cymbeline, wie Holinshed sagt, nach den meisten Quellen stets mit den Römern in Frieden gelebt haben soll, so melden römische Schriftsteller doch, die Briten hätten den Tribut verweigert, als Augustus zur Regierung gelangt sei. Dieser soll denn auch ungefähr zehn Jahre nach dem Tode Julius Cäsars einen Kriegszug gegen Britannien vorbereitet haben, der jedoch nicht durchgeführt wurde. — Die Geschichte von dem Einfall des Cajus Lucius ins Reich ist also hinzugedichtet.

In der neunten Novelle des zweiten Buches von Boccaccios Decamerone fand Shakespeare dann die Erzählung von der treuen Ginevra, deren Inhalt folgender ist: Eine Gesellschaft von italienischen Kaufleuten gerät in einem Wirtshaus zu Paris nach dem Abendessen in ein Gespräch über ihre Damen. Drei dieser Kaufleute hegen eine geringe Meinung über deren Tugend, aber einer von ihnen, Bernabo Lomellini aus Genua behauptet, seine Gattin würde jeder Versuchung widerstehen, wie lange er auch von ihr entfernt sei. Ein gewisser Ambrogiuolo geht deswegen eine hohe Wette mit ihm ein; er reist nach Genua, findet dort aber alles, wie Bernabo gesagt hat. Er ersinnt dann das Mittel, eine Kiste, in der er selbst verborgen ist, in das Schlafzimmer der Dame bringen zu lassen. Zur Nachtzeit öffnet er die Kiste. „Er trat stille in das Gemach, wo ein Licht brannte. Mit dessen Hilfe machte er sich nun daran, die Einrichtung des Zimmers, die Gemälde und was sonst an Merkwürdigkeiten darin war zu betrachten und seinem Gedächtnis einzuprägen. Dann näherte er sich dem Bett, und da er bemerkte, daß sowohl sie, als auch ein kleines Kind, das bei ihr lag, ruhig schliefen, entblößte er sie und sah, daß sie nackt ebenso schön war als angekleidet; er konnte aber kein anderes Zeichen entdecken, das er dem Manne hätte nennen können, als eines, das sie unter der linken Brust hatte, es war ein Muttermal, um das einige goldrote Haare wuchsen." Darauf nimmt er aus einer ihrer Kisten einen Beutel und ein Nachtkleid, sowie verschiedene Ringe und Gürtel und legt alles in seine eigene Kiste.

Schleunigst kehrt er nach Paris zurück, ruft die Kaufleute zusammen und behauptet, die Wette gewonnen zu haben. Die Beschreibung des Zimmers macht nur einen geringen Eindruck auf Bernabo, da jener dieses von einem bestochenen Dienstmädchen erfahren haben könne; als aber das Muttermal beschrieben wird, ist ihm zumute, als habe er einen Dolchstich ins Herz bekommen. Dann übergibt er einem Diener einen Brief an seine Gattin, in welchem er sie ersucht, sich in einem zwanzig Meilen von Genua gelegenen Landhause bei ihm einzufinden, und gleichzeitig befiehlt er dem Diener, sie unterwegs zu ermorden. Der Überbringer des Briefes wird mit großer Freude von der Dame empfangen, und frühmorgens besteigt sie ihr Pferd und begibt sich mit ihm auf den Weg nach dem Landhause. Der Diener, der sie ungern töten will, läßt sich zur Schonung bewegen, gibt ihr eine Jacke und einen Mantel, läßt sie mit ihrem Gelde fliehen, liefert seinem Herrn einen falschen Bericht über ihren Tod und legt zum Beweise ihre Kleider vor. — Ginevra tritt in Männerkleidern bei einem spanischen Edelmanne in Diensten und begleitet ihn, als er nach Alexandrien segelt, um dem Sultan einige seltene Falken als Geschenk zu überbringen. Hier fällt der schöne, junge Mann dem Sultan auf und wird dessen Liebling. Auf dem Markte in Acre sieht sie zufällig in dem Basar der Venezianer Ambrogiuolo, der Waren zum Verkauf ausgestellt hat, darunter die ihr entwendeten Sachen, den Beutel und den Gürtel. Auf ihre Frage, wie er zu diesen Dingen gekommen, gibt er zur Antwort, er habe sie von seiner Geliebten, von Frau Ginevra, erhalten. Sie überredet ihn nach Alexandria zu reisen, läßt auch ihren Mann holen und führt sie beide vor den Sultan; die Wahrheit kommt an den Tag und der Lügner wird beschämt. Ambrogiuolo kommt hier nicht so leicht davon wie Jachimo im Stücke. Er, der lügnerisch sich der Gunst eines Weibes gerühmt und sie dadurch ins Unglück gestürzt hat, erhält mit mittelalterlicher Konsequenz die Strafe, die er verdient: „Darauf befahl der Sultan, daß Ambrogiuolo auf einen erhabenen Platz in der Stadt geführt und mitten in der Sonne an einen Pfahl gebunden und mit Honig eingeschmiert und nicht losgemacht werden solle, bis er von selbst auseinander fiele. Er wurde unter namenlosen Schmerzen von Fliegen, Wespen und Bremsen, woran dieses Land einen großen Überfluß hat, nicht allein tot gestochen, sondern

auch bis auf die Knochen verzehrt. Und so standen die weißen, nur durch die Sehnen zusammengehaltenen Knochen, ohne entfernt zu werden, noch lange als warnendes Exempel da."

An und für sich standen diese beiden Erzählungen, die eine von den Streitigkeiten zwischen Rom und dem heidnischen Britannien, und die andere von der Verkennung, Todesgefahr und Rettung einer italienischen Dame, ja nicht in der geringsten Verbindung miteinander. Shakespeare verknüpft beide, indem er Ginevra, die er Imogen nennt, zu einer Tochter Cymbelines aus dessen erster Ehe machte; sie ist also die Erbin der Krone Britanniens.

Die dritte, noch übrige Partie umfaßt alles, was Belarius betrifft, seine Verbannung, seine Flucht mit den Söhnen des Königs, sein einsames Leben im Walde mit den beiden Jünglingen, die Ankunft Imogens usw. Alles dies ist freie Dichtung von Shakespeare, wenn auch seine Phantasie vielleicht eine Anregung durch die achte Novelle des zweiten Buches von Boccaccio erhalten hat. Und in diesem vollständig Hinzugedichteten, in dem Gegensatz- oder Ergänzungsverhältnisse, worin es zu dem von ihm Aufgenommenen steht, ist uns deutlich genug der Weg angewiesen zu den Stimmungen und Gedanken, die ihn erfüllten, als er dazu überging, sein Drama aus diesem Stoff zu formen.

Ich denke es mir folgendermaßen: Als durchlebte Stimmung hat er es hinter sich, als frischen Eindruck trägt er es in sich, daß der Aufenthalt unter den Menschen, besonders unter den Menschen in einer großen Stadt und an einem Hofe, unerträglich ist. Noch nie hatte er ein so völliges, ein so empörtes Gefühl davon gehabt, was ein Hof eigentlich bedeutete. An Höfen gedeihen und herrschen Dummheit, Roheit, Schwäche und Falschheit. Cymbeline ist dumm und schwach, Cloten dumm und roh, die Königin falsch.

Hier werden die besten Männer (wie Belarius und Posthumus) verbannt, hier wird die beste Frau (wie Imogen) mißhandelt. Hier nimmt die vornehme Giftmischerin den höchsten Platz ein — die Königin selbst mischt Gift und verlangt Gift von ihrem Arzte. Am Hofe erreicht die Verderbnis ihren Höhepunkt, doch ist es überhaupt in den großen Städten, unter dem Zusammenleben mit sehr vielen Menschen, selbst dem besten unmöglich, sich untadelhaft zu erhalten. Die gegen den einzelnen benutzten Waffen, Lüge,

Verleumdung und List, zwingen ihn alle möglichen Mittel als Notwehr anzuwenden. — Daher die Sehnsucht aus der Stadt heraus; daher hinaus aufs Land, in die Waldeinsamkeit, in das Idyll!

Es ist dies während dieser Jahre ein stetiger und bleibender Zug in Shakespeares Seelenleben. Timon hatte sich hinausgesehnt, um die Einsamkeit mit seinen Verwünschungen zu erfüllen. Er hatte öde Stellen aufgesucht. Aber Belarius und die Königssöhne wohnen hier in einer romantischen Wildnis, gerade wie bald nachher Perdita und Florizel (Wintermärchen) von der Schönheit eines ländlichen Erntefestes umgeben sind, und wie (im Sturme) Prospero sich mit seiner Tochter auf einer lieblichen, unbewohnten Insel aufhält.

Wenn Shakespeare während seiner jüngeren Jahre einem phantastischen Leben in der Waldeinsamkeit einen Platz in seinen Träumen eingeräumt hatte, so geschah dies (wir sahen es in Wie es euch gefällt), weil es ihm Vergnügen bereitete, sich seine Rosalinden und Celias in Umgebungen vorzustellen, die ihrer würdig waren, in idealen Ardennen, oder vielmehr in idealen Arden-Gegenden, wie die, worin er seine Kindheit in engster Verbindung mit der Natur verlebt hatte, Gegenden, wo man von den Sorgen des Geschäfts- und Arbeitslebens befreit war, wo junge Männer und junge Mädchen, verliebt oder lachlustig, schwermütig oder munter, ihre Tage in Müßiggang miteinander verbrachten. Der Wald war hier nur die von der Natur selbst errichtete Republik für eine geistvolle und liebevolle Elite der besten, an Einfällen reichsten Jugend, die er gekannt oder vielmehr postuliert und nach seinem eigenen Bilde geschaffen hatte, um eine für sich passende Gesellschaft zu haben. Die Luft erklang von Gesang und Seufzern und Küssen, von Wortspielen und Gelächter. Es war das Paradies der geistvoll Verliebten, das er suchte und sich erträumte.

Wie ganz anders stellt er sich jetzt die ländliche Einsamkeit vor! Sie ist ihm ein Einziges, die Freistätte. Sie bedeutet ihm die reine Atmosphäre, das Heim der Seelengesundheit, das Krongut der wirklichen Unschuld, der Zufluchtsort für den, der die Seuche der Lüge und Falschheit flieht, die an Höfen und in Städten wütet.

Niemand entgeht ihr dort. Doch darf man nicht übersehen, daß Shakespeare diese Verbreitung der Unwahrheit und Unzuverlässigkeit nicht mehr mit Timons Augen betrachtet. Er schaut nun von freier gelegenen Höhen herab.

Zwar vermag niemand sein Leben ganz rein von Unwahrheit und Betrug und Gewalt gegen andere zu halten. Aber Unwahrheit und Betrug sind nicht immer Laster, nicht einmal Gewalt braucht ein Laster zu sein; oft ist sie eine Notwendigkeit, eine erlaubte Waffe, ein Recht. Im Grunde war Shakespeare stets der Meinung gewesen, daß es weder unbedingte Verbote noch unbedingte Pflichten gäbe. Er hatte z. B. nicht an Hamlets Recht gezweifelt, den König zu töten, kaum an dessen Recht, Polonius niederzustoßen. Doch hatte er sich bisher eines überwältigenden Gefühls von Entrüstung und Ekel nicht erwehren können, wenn er sich umschaute und ringsumher Vergehen gegen die einfachsten Gesetze der Sittlichkeit erblickte. Nun hat sich in seinem Gemüte gleichsam ein zusammenhängender Gedankenkreis um das von ihm stets dunkel Empfundene gebildet: es gibt keine solche unbedingten Gebote; die Beobachtung oder Nichtbeobachtung dieser Gebote ist es nicht, wovon der Wert und die Bedeutung einer Handlung, geschweige denn eines Charakters abhängt; alles kommt auf den Inhalt an, womit der einzelne auf eigene Verantwortung im Augenblicke des Entschlusses die Form jener Verordnungen anfüllt.

Mit anderen Worten: Shakespeare erkennt nun deutlich, daß die Zweckmoral die einzig wahre, die einzig mögliche ist.

Seine Imogen sagt (IV, 2):

> Ich hoffe, wenn ich lüge
> Und niemand schade, hören's auch die Götter,
> Daß sie's verzeihn.

Sein Pisano sagt im Monologe (III, 5):

> Du forderst meine Schmach; denn treu sein dir
> Das hieß' dem Treusten untreu sein

und er trifft den Nagel auf den Kopf, wenn er mit folgenden Worten sich selbst zeichnet (IV, 3):

> Wo falsch ich, bin ich redlich; ich bin treulos,
> Um treu zu sein.

Das heißt, er lügt und trügt, weil er es muß; aber sein Charakter ist deshalb nicht weniger wertvoll, ja wertvoller dadurch. Er ist seinem Herrn ungehorsam und verdient eben dadurch dessen Dank; er betrügt Cloten und tut recht daran.

Und so trotzen alle die edlen Personen hergebrachten Moralgesetzen. Imogen ist ihrem Vater ungehorsam, trotzt seinem Zorn, ja seinem Fluch, weil sie von dem Manne, den sie frei gewählt hat, nicht lassen will. So täuscht sie später die jungen Männer im Walde, wo sie als Mann auftritt und sich einen falschen Namen beilegt, indem sie sich fälschlich und doch in einem höheren Sinne wahr Fidele, den Getreuen, nennt. So raubt der rechtschaffene Belarius durch Entführung dem Könige seine beiden Söhne, rettet sie jedoch dadurch für ihn und fürs Vaterland, hält sie außerdem zu ihrem Besten während ihrer ganzen Jugend mit falschen Erklärungen hin. So betrügt der brave Arzt die Königin, deren Bosheit er erkannt hat, indem er ihr statt des verlangten Giftes einen Schlaftrunk liefert und dadurch ihren Mordversuch gefahrlos macht. So tritt Guiderius mit Recht als eigenmächtiger Mörder auf, da er als Antwort auf Clotens Beleidigungen diesen ohne weiteres niederstößt und ihm den Kopf abhaut. Dadurch hindert er, ohne es zu wissen, den brutalen Idioten daran, Imogen Gewalt anzutun.

Alle die wertvollen Personen begehen also Betrügereien, Gewalttätigkeiten, Lügen, ja leben ein ganzes Leben lang in durchgeführter Unwahrheit, ohne dadurch geringer zu werden. Die Laster bespritzen sie, ohne sie zu beflecken, selbst wenn sie unter dem dadurch bewirkten, schiefen Verhältnis zu Wahrheit und Recht leiden und sich ab und zu unsicher fühlen.

Es sind ohne allen Zweifel rein persönliche Eindrücke, die Shakespeare zuerst umgestimmt und seine Seele wieder für die Lichtseiten des Lebens empfänglich gemacht haben. Aber es ist die hier indirekt ausgesprochene Idee, die im wesentlichen und ausschlaggebend seinen Geist über den Menschenhaß und die Menschenverachtung emporgehoben hat: dasselbe ist nicht dasselbe, wenn es von verschiedenen Persönlichkeiten ausgeführt wird. Selbst wenn unserem Auge, wohin wir es auch richten, z. B. Unwahrheit und Verstellung begegnen, so bedeutet das nicht ohne weiteres, daß die ganze Menschheit verderbt ist. Weder Verstellung noch irgend ein

anderes vom Moralgesetz verbotenes Verfahren ist unbedingt verboten. Allerdings ist die Mehrzahl derer, die unwahr sind und gesetzwidrig handeln, ein häßliches Gezücht; aber selbst der beste, der edle Mensch kann durch die Umstände gezwungen werden, das Moralgesetz immer wieder zu übertreten, ohne daß seine edle Eigenart dadurch beeinträchtigt würde. Die moralische Selbstbestimmung, das heißt: eigene Moral, eigene Ziele, eigene Verantwortlichkeit — ist die einzige wirkliche Sittlichkeit. Die einzigen wahren und bindenden Gesetze werden durch Selbstregierung erlassen, und nur ein Vergehen gegen diese Gesetze erniedrigt.

Dieser Gesichtspunkt macht den Blick weniger finster. Dieser Gesichtspunkt macht die Welt viel heller. Der Dichter fühlt sich nicht mehr in seiner Seele gedrungen, alle Konflikte mit den Posaunen des jüngsten Gerichtes abzuschließen, alle Fahrten des Lebens in einem allgemeinen Schiffbruch enden, alle Dramen des Lebens in allgemeine Vernichtung, in Weltuntergang ausmünden zu lassen, oder gar die Lebenstragödie mit durchgeführter Verhöhnung und allgemeiner Verfluchung der Menschheit zu durchsäuern.

Es lebt in ihm jetzt etwas von der Milde der Ermüdung. Er hat keine Lust mehr, der barschen Wirklichkeit des Lebens in die Augen zu sehen; es erheitert ihn zu träumen. Und er träumt von einer Vergeltung, von einem Ausrotten der Schlimmsten (die Königin stirbt, Cloten wird erschlagen), ferner davon, Gnade für Recht ergehen zu lassen, wenn es sich um die Bestrafung oder Begnadigung gewisser schädlicher Tiere in Menschengestalt handelt (Jachimo), und von der Möglichkeit, eine kleine Gruppe wertvoller Wesen übrig zu behalten, die weder durch die Irrtümer, die sie in der Leidenschaft begangen haben, noch durch die Unwahrheiten und Gewalttätigkeiten, die sie sich zu ihrer Selbstverteidigung erlaubt haben, unserer Sympathie unwürdig werden. Es ist noch wert auf der Erde zu leben, solange es dort Frauen wie Imogen und Männer wie ihre Brüder gibt. Zwar ist die erstere ein Ideal, während die beiden letzteren Märchengestalten sind. Aber die Poesie fordert ihr Dasein als Bedingung.

Dies ist der fruchtbare Stimmungsnebel, der ergiebige Gedankengang, woraus das Stück sich geformt hat.

Shakespeare hat wieder Mut bekommen, etwas anderes und mehr als dichterische Bruchstücke oder solche Schauspiele zu erzeugen,

die, wie seine letzten, stark aber nicht reich wirken. Er will ein großes, buntes, umfassendes Panorama entrollen.

Nur scheinbar geht Cymbeline wie Lear im heidnischen Altertume Englands vor sich. Ein Zeitbild ist hier gar nicht angestrebt worden. Jedenfalls gehört die hier geschilderte Barbarei eher dem Mittelalter als dem Altertum an. Es ist im Ausgangspunkte des Stückes übrigens eine schwache Ähnlichkeit mit Lear vorhanden. Cymbeline zürnt ohne einen vernünftigen Grund seiner Tochter Imogen, wie Lear seiner Tochter Cordelia; es liegt in der Schwäche und dem Unverstand Cymbelines ein Element, das an die Ungereimtheiten Lears erinnert; aber dort ist alles im großen Stil tragisch angelegt; hier ist die ganze Handlung mit einem glücklichen Ausgang vor Augen aufgebaut.

Während der König hier ein unbedeutender Mensch ist, treffen wir in der Königin ein listiges und ehrgeiziges Weib, die ihn ganz in ihre Macht bekommen hat, indem sie ihm abwechselnd schmeichelt und trotzt. Sie sagt selbst (I, 2):

> Niemals kränk' ich ihn,
> Wo er nicht meinen Streichen lohnt wie Freunden
> Und teuer zahlt die Unbill.

Sie weiß, mit anderen Worten, daß sie bei der Versöhnungsszene stets das eine oder andere erreicht. Sie wünscht Imogen mit ihrem Sohne erster Ehe, Cloten, zu verheiraten, damit er nach dem Könige den Thron besteigen könne, und dieser ihr Vorsatz wird die ursprüngliche Veranlassung all des Unglücks, das auf die junge Heldin des Schauspiels herabhagelt. Denn Imogen liebt den armen, aber allgemein bewunderten Ritter Posthumus und will unter keinen Umständen von ihrem Auserkorenen ablassen. Daher beginnt das Stück mit der Verbannung des Posthumus.

Die von Shakespeare frei hinzugedichteten Personen und Begebenheiten verleihen dem Schauspiel Perspektive, indem die Nebenhandlung die Haupthandlung parallelisiert, wie das Unglück Glosters mit dem schlechten Sohn das Unglück Lears mit den schlechten Töchtern. Der Höfling und Krieger Belarius fiel vor ungefähr zwanzig Jahren durch Verleumdung und ohne eigene Schuld bei Cymbeline in Ungnade und wurde von diesem mit ganz derselben unvernünftigen Leidenschaftlichkeit geächtet, mit der er nun

Posthumus fortjagt. Um sich zu rächen, entführte er die beiden Söhne Cymbelines in die Einsamkeit des Waldlebens, wo sie in dem Glauben aufwachsen, Belarius sei ihr Vater. Zu ihnen flüchtet nach dem vereitelten Mordversuche Imogen und wird in ihren Männerkleidern mit der größten Innigkeit und Zärtlichkeit von ihren Brüdern, ohne sie zu kennen oder von ihnen gekannt zu sein, empfangen. Der eine der Brüder, Guiderius, erschlägt Cloten, der ihn verhöhnt und herausgefordert hat. Beide Jünglinge ziehen dann in den Krieg, als das römische Heer gelandet ist, und retten im Verein mit Belarius und Posthumus ihrem Vater das Reich.

Der Grundgegensatz, der in ihren Schicksalen wie in den Staatsverhältnissen Cymbelines, in Imogens Verhältnis zu Posthumus wie in dem des Dieners Pisanio zu beiden zum Ausdruck gelangt, ist, wie Gervinus richtig und scharfsinnig beobachtet hat, in dem Gegensatz zu suchen, der zwischen den beiden englischen Wörtern true und false liegt, indem true zugleich wahrhaft und treu bedeutet, Begriffe, die auch hier im Stücke ineinander gleiten, während false die doppelte Bedeutung treulos und lügnerisch enthält.

Bei Hofe ist der Boden schwankend und gefährlich. Da ist der dumme, auffahrende, stets irregeleitete König; da ist die schlaue Giftmischerin, die Königin; da ist endlich ihr Sohn Cloten, eine der originellsten Gestalten Shakespeares, ein wahrhaft geniales Erzeugnis, das in der langen Reihe der rohen und plumpen Burschen des Dichters nicht seinesgleichen hat. Er ist in seiner dummen Unbeholfenheit und unmaskierten Bosheit das Gegenstück zu dem heuchlerischen Wesen und der behenden List der Mutter; er hat nur die Wertlosigkeit von ihr geerbt.

Um eine wirksame Theaterverwechselung zu ermöglichen, hat Shakespeare ihn mit ganz derselben Körperform ausgestattet wie den schönen Posthumus, während nur der Kopf den himmelweiten Unterschied zwischen beiden ausdrücken soll — ein unkünstlerischer Einfall. Um so vortrefflicher hat Shakespeare ihn als den verwirrten Klotz und Tölpel, der er ist, gemalt, wenn er ihn mit polterndem Gestotter die Worte hervorstoßen läßt. Mit tiefem Humor und feiner Wirklichkeitsbeobachtung hat er ihm die höchsten Vorstellungen von seiner eigenen Würde eingeimpft und ihn von jedem Zweifel an seinem Rechte völlig frei gehalten. Seine Eitelkeit,

seine Roheit, seine Bestialität kennen keine Grenzen. Könnten Worte zertrümmern, so würde seine Rede stets in dem Allerheiligsten anderer Menschen etwas kurz und klein schlagen. Außer verletzenden Worten hat er auch die häßlichsten Absichten; er will Imogen zu Milfordhafen Gewalt antun und sie dann mit den Füßen nach Hause zurückstoßen usw. Seine Dummheit macht ihn glücklicherweise weniger gefährlich, und mit feiner Kunst hat Shakespeare es verstanden, ihn von Anfang bis zu Ende komisch wirken zu lassen, was dem peinlichen Eindruck, den er sonst machen würde, gänzlich den Stachel nimmt. Man hat Vergnügen an ihm wie an Caliban, dessen Vorbote er ist, und der Miranda genau so nachstellt wie er Imogen. Ja man kann Caliban gewissermaßen als eine Weiterentwickelung seines Wesens zum Typus und Sinnbild bezeichnen.

Persönlichkeiten wie diese machen die Welt aus, die Belarius dem Guiderius und dem Arviragus (III, 3) schildert, als die beiden Jünglinge sich so heftig aus der Untätigkeit der einsamen Waldgegend nach Menschen und dem Ringen und Kampf der menschlichen Gesellschaft sehnen:

Wie ihr da sprecht!
O, hättet ihr gesehn der Städte Wucher,
Gesehen und gefühlt die Kunst des Hofs,
Wo Fliehn so schwer als Stehn; dess' Höh' erklimmen
Gewisser Fall ist, oder doch so schlüpfrig,
Daß Furcht so schlimm als Fallen. Des Kriegs Beschwer,
Die Müh', die nur Gefahr zu suchen scheint
Um Ehr' und Ruhm, der in dem Suchen stirbt
Und öfter schnöde Grabschrift erntet als
Ein Denkmal schöner Tat; ja, oft sogar
Für Gutes bösen Dank hat und, was schlimmer,
Dem Tadel schmeicheln muß. — Dies Bild, o Knaben,
Zeig' ich der Welt an mir.

In dieser Welt läßt Shakespeare zwei Personen heranwachsen, die wir nach seinem Willen als höhere Wesen betrachten sollen.

Von der ersten Szene des Stückes an hat er sich bestrebt, dem Zuschauer möglichst hohe Vorstellungen von Posthumus beizubringen. Ein Edelmann spricht mit einem andern von ihm in ähnlichen Ausdrücken, wie wir sie seinerzeit über Heinrich Percy hörten:

Er lebt' am Hof
— Ein seltner Fall — gepriesen und geliebt:
Den Jüngsten Muster, für die Reiferen
Ein Spiegel, sich zu bilden; für die Alten
Ein Kind, das Kindische führt.

Später sagt Jachimo von ihm zu Imogen (I, 7):

Er sitzt im Kreis der Menschen wie ein Gott,
Und Würde hat er, die ihn hoch erhebt
Weit über Menschenansehn.

Und endlich am Schlusse des Stückes (V, 5): „Er war der Beste aller unter den Trefflichsten der Guten" — was Jachimo lieber etwas früher hätte bedenken sollen, da dies ihn vielleicht davon abgehalten hätte, seine Schurkenstreiche zu begehen. Shakespeare betont die Hoheit und Ruhe des Posthumus, seine Beherrschung, als der König ihn verflucht und verbannt. Man sieht ein, daß er gehorcht, weil er es für nötig hält, obgleich er sich in seinem Verhältnis zu Imogen über den Willen des Königs hinweggesetzt hat. Bei dem erzwungen schnellen Abschiede von ihr zeigt er sich von dem Gefühl durchdrungen, daß sein Wert gegen den ihrigen nicht aufkommen könne, und er macht den besten Eindruck durch die Mischung von Selbstgefühl anderen gegenüber mit verständiger Bescheidenheit gegenüber seiner Gattin. Es ist auffallend, daß er keinen Augenblick daran denkt, Imogen mit sich in die Verbannung zu nehmen. Diese seine Passivität scheint auf ihrem Unwillen zu beruhen, irgend einen nicht unbedingt nötigen Schritt zu tun, der eine schließliche Versöhnung erschweren könnte; er wartet also nur auf bessere Zeiten und wünscht und hofft.

Als er England verläßt, stürzt Cloten über ihn her, überhäuft ihn mit Schimpfworten und fordert ihn heraus. Er läßt sich nicht reizen, schlägt die Herausforderung ab, geht mit Geringschätzung an dem Tölpel vorbei und überläßt es ihm mit Gemütsruhe, die Höflinge mit Prahlereien über seine Tapferkeit und über die Feigheit des Posthumus zu unterhalten, wohl wissend, daß niemand daran glauben wird.

Insoweit ist der Charakter gut angelegt. Aber die mittelalterliche Fabel ließ Shakespeare Züge einführen, die wir unzulässig finden, und die der Kultur unseres Zeitalters in einem anderen Lichte erscheinen als der Bildung jener Tage. Kein Mann,

der das Herz auf dem rechten Fleck hat, geht heutzutage auf eine Wette wie die des Posthumus ein; niemand gibt einem Fremden, zumal einem anscheinend ganz gewissenlosen und eingebildeten Frauenjäger, den eindringlichsten Empfehlungsbrief an seine Geliebte, und niemand gibt einem solchen Manne einen ungeschriebenen Freibrief, alle Mittel anzuwenden um ihre höchste Gunst zu gewinnen, und zwar nur um nachher seine Beschämung über den mißlungenen Versuch genießen zu können. Und selbst wenn man Posthumus dieses nachsehen oder es entschuldigen wollte, so ist seine kritiklose Leichtgläubigkeit, da Jachimo als Sieger zurückkehrt, seine wilde Wut gegen Imogen in hohem Grade abstoßend, und der gemeine, falsche Brief, den er ihr schreibt, um Pisanio den Mord zu erleichtern, ist geradezu widerlich. Selbst im schlimmsten Falle räumen wir außerdem einem Manne nicht das Recht ein, eine Frau ermorden zu lassen, weil sie ihre Liebe zu ihm vergessen hat. — Die Renaissancezeit dachte hierin anders, nahm es nicht so genau mit den alten Novellenfabeln und faßte Recht und Pflicht auf diesem Gebiete traditionell auf.

Shakespeare hat nun getan was er vermochte, um den ungünstigen Eindruck, den Posthumus durch sein Auftreten hervorruft, abzuschwächen. Viel früher als dieser Jachimos Betrug erfährt, bereut er seine Missetat, beklagt sich in bitteren Worten darüber, daß Pisanio seinem Befehle nachgekommen sei, und spricht sich in den stärksten Ausdrücken über den Wert Imogens aus. So sagt er (V, 4):

> Für Imogens teures Leben nehmt das meine;
> Und ist's auch nicht so teuer, ist's doch ein Leben;

Er erlegt sich selbst die härteste Buße auf. Mit dem römischen Heer zieht er nach England, kämpft dann namenlos, als Bauer verkleidet, gegen die Römer, führt im Verein mit Belarius und den Königssöhnen die in die Flucht geschlagenen Briten wieder gegen den Feind, befreit den schon gefangenen Cymbeline, gewinnt die Schlacht und rettet das Reich. Hierauf legt er wieder seine römischen Kleider an, um sich von seinen Landsleuten, deren Retter er eben gewesen ist, als Feind niederhauen zu lassen. Er wird gefangen genommen, vor den König geführt, und alles wird aufgeklärt.

Es liegt in seiner Handlungsweise, sobald er wieder auf englischem Boden steht, ein Idealismus, der hochfliegender und überspannter ist, als wir ihn sonst bei Shakespeare anzutreffen pflegen, ein Drang zu selbstpeinigender Pönitenz. Dennoch wird aus dem Charakter nicht das schöne Ganze, das der Dichter angestrebt hat. Posthumus macht nicht den Eindruck eines Lieblings der Götter, sondern eines Mannes, der es in der Leidenschaft ebenso sehr bis aufs äußerste treibt, wie in edlen, reuevollen Gefühlen.

Anders Imogen. Hier ist das Vollendete erreicht. Sie ist das liebenswürdigste, wertvollste, weibliche Wesen geworden, das Shakespeare geschaffen hat, und zugleich das reichste. Er hat vor ihr die seelenvollsten Frauen geschildert: Desdemona, Cordelia; aber das Geheimnis ihres Wesens ließ sich mit ein paar Worten ausdrücken. Er hat vor ihr geniale Frauen geschildert: Beatrice, Rosalinde. Imogen ist durchaus nicht genial; aber doch ist sie aufgefaßt und gezeichnet als die Unvergleichliche unter den Frauen; wir sehen sie in den verschiedenartigsten Verhältnissen, und sie ist allen gewachsen; wir sehen Prüfungen an sie herantreten, die eine härter als die andere, und sie besteht eine jede, ja besteht sie so, daß ihre reizenden und überlegenen Eigenschaften sich mit jeder Prüfung mehr entfalten und stärker strahlen.

In dem Verhältnis zu dem schwachen, wütenden Vater und zu der falschen, giftigen Stiefmutter lernen wir gleich ihre Selbstbeherrschung kennen. Die ihre Seele erfüllende Grundsumme von Zärtlichkeit verrät sich bei ihrem Abschied von Posthumus in der Leidenschaft, mit der sie darunter leidet, daß sie ihm nicht noch einen Kuß hat geben können, und womit sie dem Pisanio Vorwürfe macht, weil er die Küste verlassen hat, ehe die Gestalt des Gatten am Horizont völlig verschwunden war. Während seiner Abwesenheit sind alle ihre Gedanken stets mit ihm beschäftigt. Mit Festigkeit weist sie die plumpen Bewerbungen Clotens zurück. Darauf sehen wir sie Jachimo gegenübergestellt, den sie erst gut empfängt, dann, als er Posthumus Übles nachsagt, durchschaut, hierauf wieder mit fürstlicher Würde empfängt, da er seine frühere Rede für einen allzu dreisten Scherz erklärt hat.

Dann folgt die Szene, wo sie in Schlaf fällt, und die, wo sie schläft, während Jachimo uns die anmutige Reinheit ihres Wesens ausmalt, die, wo sie Cloten verhöhnt, die, wo sie den

gewissen Tod vor Augen sieht, das reizende Verhältnis zwischen ihr und den Brüdern, der Scheintod mit dem entsetzlichen Erwachen an der Leiche des vermeintlichen Posthumus, die Verfluchung des Pisanio als des vermutlichen Mörders, endlich der Augenblick des Wiedersehens — alle diese Szenen sind Perlen von Shakespeares Kunst, die edelsten Kronjuwelen in dem Diadem, das seine Stirn ziert, zu keiner Zeit und in keiner Poesie übertroffen.

Er schildert sie als zum Glücke geboren, aber als früh daran gewöhnt zu dulden, daher ruhig, gefaßt. Sie findet sich in die Trennung, als Posthumus verbannt wird; sie will in der Erinnerung an ihn leben. Alle bedauern sie; sie selbst klagt beinahe nicht. Sie wünscht ihren Feinden nichts Böses; als die abscheuliche Königin schließlich gestorben ist, beklagt sie diesen Todesfall des Vaters wegen, ohne zu ahnen, daß nur der Tod dieser Giftmischerin den Vater vom Tode errettet hat.

Nur in einem Verhältnis zeigt sie Leidenschaft und zwar in dem zu Posthumus. Als sie Abschied von ihm nimmt, sagt sie (I, 1):

Ihr müßt fort;
Ich bleibe hier zurück, ein stündlich Ziel
Erzürnter Blicke, ohne Lust am Leben,
Wär' dies Juwel nicht in der Welt, das ich
Zu seh'n noch hoffe.

Und sein Lebewohl beantwortet sie folgendermaßen:

Nein, wartet noch ein wenig.
Wenn Ihr nur einen Ritt ins Freie machtet,
Solch Abschied wär' zu kurz.

Als er geht, ruft sie aus:

Keine Todesqual kann schärfer
Als diese sein.

Das Schelten des Vaters läßt sie kalt:

Ich bitt' Euch, Herr,
Quält Euch nicht selbst mit Eurem Unmut:
Ich acht' nicht Eures Zorns; ein tiefres Leiden
Macht stumpf für Qual und Furcht.

Sie antwortet ihm nur mit einer begeisterten Äußerung über Posthumus:

Ein Mann wert jeden Weibes; überzahlt mich
Fast um den ganzen Preis.

Doch die Leidenschaft wächst, nachdem Posthumus fortgesegelt ist. Sie beneidet das Taschentuch, das er geküßt hat; sie trauert darüber, daß sie ihm nicht hat nachblicken dürfen. Sie würde die Nerven ihrer Augen angestrengt haben, bis sie zerrissen. Und sie hat von ihm scheiden müssen, als sie ihm noch so viel Liebes zu sagen hatte: wie sie seiner gedenken und ihn bitten wolle, er möge des Tags zu drei bestimmten Zeiten an sie denken und einen Eid schwören, daß er über den Frauen Italiens ihrer nicht vergessen wolle. Er ist gegangen, ehe sie ihm den Abschiedskuß zwischen zwei Zauberworten hat geben können.

Sie ist ohne Ehrgeiz. Sie gäbe gerne ihre fürstliche Hoheit für ein idyllisches Glück in ländlicher Einsamkeit, wie Shakespeare es nun selbst ersehnt. Als Posthumus sie verlassen hat, ruft sie aus (I, 1):

Ich wollt', ich wäre
'nes Hirten Tochter und mein Leonatus
Des Nachbarhirten Sohn!

Mit anderen Worten, sie wünscht sich das Los, das im Wintermärchen der Königstochter Perdita und dem Königssohne Florizel zu teil wird. In der Szene vor Jachimos Ankunft sagt sie in demselben Geiste (I, 6):

Glücklich, wer,
Wie niedrig auch, den schlichten Wunsch erlangt,
Auf dem sein Glück beruht.

Und als dann Jachimo (der kleine Jago) zu ihr kommt und ihr die Ohren voll schwatzt über Posthumus, dem er bald nachher über sie die Ohren voll schwatzen wird, wie ganz anders handelt sie da nicht als ihr Gemahl! Sie ist bei seinem Eintritt erblichen. Bloß weil Pisanio meldete: ein Edelmann aus Rom mit Briefen von seiner Gnaden. Jachimos Anspielungen auf das leichtsinnige Leben, das Posthumus mit italienischen Weibern führe, beantwortet sie nur mit den Worten:

Mein Gemahl, befürcht ich,
Vergaß Britannien.

Als er aber mit Wohlgefallen das ausschweifende Leben des Posthumus ausmalt, ja sogar sich selbst als ein Mittel zur Rache darzustellen wagt, so ruft sie einfach:

Heda, Pisanio!

Sie ruft den Diener herbei; mit diesem Italiener ist sie vollständig fertig. — Selbst, wo sie nichts sagt, füllt sie die Bühne aus, wie z. B. als sie in ihrem Schlafzimmer zu Bett gegangen ist, im Bette liegt und liest, die Kammerfrau entläßt, das Buch zumacht und einschläft. Wie hat Shakespeare bloß durch die verliebten Worte, die er dem Jachimo auf die Lippen legt, die Reinheitsatmosphäre dieses Schlafgemaches wiedergegeben! (II, 2):

O Kytherea,
Wie hold schmückst du dein Lager, frische Lilie!
Weiß wie dein Tuch! O könnt' ich dich berühren,
Nur küssen; einen Kuß! Rubinen ohnegleichen,
Wie wonnig wär's! — Es ist ihr Hauch, der so
Durchdüftet das Gemach.

Aller Wahrscheinlichkeit nach ist es diese Szene — der überwältigende Eindruck, den das von einem auserlesenen weiblichen Wesen bewohnte Zimmer hervorruft, die beinahe mystisch anziehende Macht, die Reinheit und Anmut im Verein ausüben — die hinter dem Entzücken liegt, das Faust bei Goethe empfindet, als er mit Mephisto in Gretchens Kammer tritt. Jachimo ist der verliebte Faust und der böse Mephisto in einer Person. Man beachte den Ausruf Fausts:

Willkommen, süßer Dämmerschein,
Der du dies Heiligtum durchwebst,
Ergreif mein Herz, du süße Liebespein,
Der du vom Tau der Hoffnung schmachtend lebst!
Wie atmet hier Gefühl der Stille.

Trotz der Verschiedenheit der Situationen ist es kaum einem Zweifel unterworfen, daß hier eine Beeinflussung stattgefunden hat.*)

*) Kaum irgend ein Dichter ist in der neueren Zeit mehr nachgeahmt worden als Shakespeare. Wir haben oben auf nicht wenige Fälle der Nachahmung bei Voltaire, Goethe und Schiller hingewiesen. Hier noch ein paar Beispiele verschiedenartiger Nachahmung: Schiller hat in seiner Jungfrau von Orleans zwei Szenen aus dem ersten Teil von Shakespeares

Wie im Entzücken über dieses seltene Geschöpf wird Shakespeare nun aufs neue Lyriker. Ringsumher im Stücke bricht die Lyrik als eine Huldigung an Imogen hervor. Zum erstenmal hier in Clotens Morgengesang „Horch, horch! Die Lerch' im Himmelsblau" und später, wo die Brüder über ihr singen in dem Glauben, daß sie gestorben sei.

Shakespeare zeigt sie uns zum erstenmal ganz außer Fassung, als Cloten es wagt, herabsetzend von ihrem Herrn zu sprechen, als er sich erdreistet, ihn einen Sklaven, einen Bettler zu nennen, der sich von den Abfällen des Hofes nähre usw. Da bricht sie in gewaltsame Worte aus, wie sie sonst nur die Männer gebrauchen, und in so grobe Worte, daß sie kaum vor Clotens Äußerungen zurückstehen (II, 3):

Elender Bube!
Wärst du der Sohn des Zeus und außerdem
Nicht mehr, als was du bist, du wärst zu schlecht,
Sein Knecht zu sein; du wärst genug geehrt,
Ja, zu beneiden selbst, wenn man es mißt
Nach eurer beider Wert, genannt zu sein
Der Henkersknecht in seinem Reich, gehaßt
Um diese Auszeichnung.

Im Fluge dieser Leidenschaft sagt sie die Worte, die Cloten in so drollige Wut versetzen und ihn einen so fürchterlichen Vorsatz fassen machen, nämlich die Wendung, das schlechteste Kleid ihres Herrn sei in ihren Augen mehr wert als seine ganze Person, eine Äußerung, über die der gefährliche Idiot fortwährend brütet und die ihn schließlich ganz toll macht.

Heinrich VI. als Vorbild benutzt. Die Szene zwischen der Jungfrau und dem Herzog von Burgund (II, 10) ist nach der entsprechenden bei Shakespeare (III, 3) gebildet, und die Szene zwischen der Jungfrau und dem Vater bei Schiller IV, 11 entspricht der Szene V, 4 bei Shakespeare, falls diese Szenen von Shakespeare sind. — Der Apotheker in Oehlenschlägers Aladdin ist dem Apotheker in Romeo und Julia nachgeahmt. — In Björnstjerne Björnsons Maria Stuart (II, 2) ist Ruthwen, der sich, nachdem er sich eben von seinem Krankenlager erhoben hat, schwankend, aber desto eifriger unter den Verschworenen bei Knox einfindet, eine Nachahmung von Ligarius in Shakespeares Julius Cäsar (II, 1), der noch wie ein Kranker gekleidet mit den Verschworenen bei Brutus zusammentrifft, um an der Ermordung Cäsars, wie jener um an der Ermordung Rizzios, teilzunehmen.

Neue Anmut und neue wertvolle Eigenschaften entwickelt sie in der Szene, wo sie den Brief ihres Gatten erhält, der sie in den Tod locken soll. Zuerst lodert alle ihre Schwärmerei auf, dann alle ihre Liebesleidenschaft, und beide vereinigen sich zu der hellsten Flamme. Es heißt (III, 2):

Pisanio

Prinzessin, diesen Brief schickt Euch mein Herr.

Imogen

Wer? Dein Herr? Das ist mein Herr, Leonatus.
O, sehr gelehrt, traun, wär' der Astrolog,
Der so die Sterne kannt', wie ich die Handschrift;
Die Zukunft schlöß' er auf. — Ihr guten Götter,
Laßt, was hier steht, verkünden seine Liebe,
Sein Wohlergehn, Zufriedenheit, — doch nicht
Mit unsrer Trennung; das nur läßt ihn schmerzen:
Es gibt heilsame Schmerzen; das ist einer,
Er stärkt die Liebe ja; — Zufriedenheit,
Nur damit nicht! — Gut Wachs, erlaub'! Heil euch
Ihr Bienen, die dies Liebesschloß gemacht!

Und sie liest, daß ihr Herr in Milfordhafen mit ihr zusammentreffen will, und ahnt nicht, daß sie dahin gerufen wird, um ermordet zu werden:

O, jetzt ein Pferd mit Flügeln! — Hör' Pisanio!
Er ist in Milfordhafen. Lies und sag nur,
Wie weit ist's hin? Wenn man um schlicht Gewerb
In einer Woch' hintrabt, wie, sollt' nicht ich
In einem Tag hingleiten? Drum Pisanio, ...
Sag mir, wie Wales so glücklich wurde, daß
Den Hafen es besitzt. Jedoch vor allem
Sag, wie wir weg uns stehlen und die Kluft
Der Zeit von unsrer Abfahrt bis zur Rückkehr
Entschuldigen? — doch erst, wie fort wir kommen.
Entschuldigung gebären oder zeugen?
Davon nachher. Ich bitt' dich, sage mir,
Wie viele Dutzend Meilen wir wohl reiten
Von Stund' zu Stunde?

Pisanio

Von Tag zu Tag ein Dutzend,
Das ist genug für Euch, und schon zu viel.

Imogen

Was! Einer, der zum Richtplatz reitet, Mensch,
Geht nicht so träg. Ich hört' von Wette-Reiten,
Wo Pferde schneller liefen als der Sand
In einer Uhr; — doch das ist Narrheit:
Heiß' meine Kammerfrau usw.

In gleicher Höhe mit diesen über alles Lob erhabenen Ausrufen steht ihre Antwort, da Pisanio ihr in Milfordhafen den die gröbsten Schmähworte gegen sie enthaltenden Brief des Posthumus zeigt, und der ganze Umfang ihres Unglücks ihr klar wird. Da bricht sie in die von Sören Kierkegaard so sehr bewunderte Replik aus (III, 4)*):

Falsch seinem Bett! Was heißt denn falsch ihm sein?
Wachend drin liegen und an ihn nur denken?
Weinend von Stund' zu Stund'! Erliegt Natur
Dem Schlaf, auffahren mit furchtbarem Traum
Von ihm, erwachen gleich in Schreckenstränen!
Heißt das nun falsch sein seinem Bett? Heißt es?

Höchst bezeichnend ist hier folgender Zug: nicht eine Minute glaubt sie daran, Posthumus könne es für möglich halten, daß sie sich einem anderen hingegeben habe. Sie erklärt sich sein sonst unbegreifliches Auftreten auf andere Weise:

Eine römische Krähe
Die Tochter ihrer Schmink', hat ihn verführt.

Das kann sie jedoch nur wenig trösten, und sie bittet Pisanio zuzustoßen, da das Leben für sie nun doch seinen Wert verloren habe. Als sie ihre Brust entblößen will, folgt dieser bewundernswerte Zug:

Hier ist mein Herz!
's ist was davor; — sacht; ich will keinen Schutz;
Gehorsam wie die Scheide. — Was ist hier?
Des treuen Leonatus Briefe, alle
Verkehrt in Ketzerei? Hinweg, hinweg!
Verführer meiner Treu'! Ihr sollt nicht mehr
Des Herzens Decke sein! . . . .

*) Stadien auf dem Wege des Lebens. Frater Taciturnus: Schuldig — Nicht-Schuldig? Tagebuch für den 17. Januar, Mitternacht.

Mit derselben Sorgfalt oder vielmehr mit derselben Zärtlichkeit hat Shakespeare sich das ganze Schauspiel hindurch in ihr Wesen vertieft, sie nie aus den Augen verlierend, liebevoll Zug auf Zug hinzufügend, bis er sie am Schlusse des Stückes gleichsam im Scherz als die Lichtquelle des Stückes darstellt. Der König sagt in der letzten Szene des Dramas:

Seht,
Posthumus ankert fest an Imogen;
Sie wirft ihr Aug', wie unschädlichen Blitz,
Auf ihn, die Brüder, mich, auf ihren Herrn;
Berührt mit Freude jeden und erweckt
Erwiderung in allen . . . .

Zu Anfang des Stückes wünschte Imogen, daß sie die Tochter eines Hirten und Leonatus der Sohn des Nachbarhirten wäre. Später, als sie in Männerkleidern das römische Heer aufsucht, kommt sie in die Nähe der einsamen Waldhöhle, wo die ihr unbekannten Brüder wohnen. Sie fühlt sich gleich durch ihre Nähe und durch dieses Leben in der Natur so beglückt, daß man zu der Erkenntnis gelangt, ihr ganzes Wesen habe sich stets danach gesehnt — wie auch Shakespeares Wesen sich nunmehr danach sehnt. Die Brüder werden durch sie glücklich, und sie durch die Brüder. Sie sagt (III, 6):

Verzeiht, ihr Götter!
Ich tauschte mein Geschlecht, ihr Freund zu sein.
Da Leonatus falsch.

Und später (IV, 2):

Wie gut sie sind. — Gott, welche Lügen hört' ich!
Der Höfling sagt, was nicht am Hof, sei wild. —

In demselben Geist ruft Belarius aus (III, 3):

O, dieses Leben
Ist edler, als zu harren auf Verweis;
Reicher, als nichts zu tun um eitlen Tand;
Stolzer, als rauschen in geborgter Seide.

Allerdings antworten die Königssöhne, in denen das Herrscher- und Kriegerblut sich geltend macht, und die nach Erlebnissen und Taten dürsten, in entgegengesetztem Tone:

Guiderius

Dies Leben
Ist wohl das beste, wenn die Ruh' das Beste,
Euch, der Ihr Herb'res kennet, süß. Es paßt
Zu Eurem steifen Alter; doch für uns
Ist's eine Zelle der Unwissenheit,
Eine Reis' im Bett, der Kerker eines Schuldners,
Der drin gebannt ist.

Und der Bruder stimmt ein:

Wovon sollen wir
In Eurem Alter reden? Wenn Sturm und Regen
Den düsteren Dezember schlägt . . . .
. . . . Wir sahn ja nichts.
Wir sind wie's Vieh . . . .

Nichtsdestoweniger hat Shakespeare über dieses in sein Drama eingelegte Waldidyll eine herzgewinnende Poesie zu verbreiten verstanden. Es schwebt darüber eine Frische ohnegleichen, eine primitive Anmut, etwas von dem Interesse einer Robinsonade. Zu diesem Zeitpunkte im Leben des Dichters, bei seinem Ekel vor den Mißgeburten der Kultur, ist es ihm eine Genugtuung gewesen, sich in das seelische Leben einer fern von aller Zivilisation, in einer Art von Naturzustand herangewachsenen und herrlich angelegten Jugend hineinzuträumen. Er malt hier zwei Jünglinge, die nichts von dem Weltleben, ja nicht einmal ein junges Mädchen gesehen haben; als Jäger haben sie ihre Tage verbracht, und wie die homerischen Helden müssen sie selbst die Nahrung zubereiten, die sie sich mit Bogen und Pfeil verschaffen; aber es steckt Rasse in ihnen, mehr Rasse als man es bei den Söhnen des erbärmlichen Cymbeline vermuten sollte, und ihr Streben geht auf Hoheit und fürstliche Ideale hinaus.

In dem spanischen Drama, das ungefähr fünfundzwanzig Jahre nach der Entstehung dieses Schauspiels unter Calderon einen mächtigen Aufschwung zu nehmen beginnt, wird es ein beliebtes Motiv, Jünglinge und junge Mädchen darzustellen, die in völliger Einsamkeit aufgewachsen sind, ohne ein Wesen des anderen Geschlechtes gesehen zu haben und ohne ihren Stand und ihre Abstammung zu kennen. So wird in Calderons Das Leben ein Traum (La vida es sueño) aus dem Jahre 1635 der Königssohn,

der seine Herkunft nicht ahnt, ganz isoliert erzogen. Als er zum erstenmal mit Menschen zusammentrifft, bricht bei ihm eine wilde Erotik aus und eine rohe Gewaltsamkeit gegenüber jedem Widerspruch; doch ganz wie bei den Prinzen in Cymbeline dämmert in ihm die Majestät; er hat Herrscherempfindungen, ehe diese einen Gegenstand haben. Im Schauspiele In diesem Leben ist Alles Wahrheit und Alles Lüge (En esta vida todo es verdad y todo es mentira) aus dem Jahre 1647 ist ein treuer Diener mit einem Kaiserkinde geflüchtet und hält sich auf Sizilien in einer Berghöhle verborgen um den Nachstellungen eines Tyrannen zu entgehen. Aber an derselben Stelle wird dem Tyrannen ein uneheliches Kind geboren, dessen der treue Diener sich gleichfalls annimmt. Die beiden Knaben werden nun zusammen erzogen, ohne irgend ein anderes lebendes Wesen zu sehen als den Pflegevater; sie bekleiden sich mit Tierfellen und leben von Wild und Früchten. Als der Tyrann sich einfindet, um seinen eigenen Sohn zu holen und den Kaiserprinzen töten zu lassen, weiß keiner von den beiden, wer der Prinz ist, und der Diener läßt sich weder durch Güte noch durch Drohungen zu Aufklärungen bewegen. Hier wie in Das Leben ein Traum wird die Neugierde der Jünglinge geschildert, ein Weib zu sehen, und die augenblicklich erwachende Liebe. In der Tochter der Luft (La hija del aire) aus dem Jahre 1664 wird Semiramis von einem alten Priester in völliger Einsamkeit erzogen, wie Miranda im Sturm von Prospero, und hegt wie die anderen fern von dem Getümmel des Lebens Erzogenen eine ungeduldige Sehnsucht, in die Welt hinauszukommen. In zwei Stücken aus dem Jahre 1672, Eco y Narciso und El monstruo de los jardines, hat Calderon noch einmal dasselbe Motiv variiert. In beiden ist ein Jüngling, dort Narcissus, hier Achilles, einsam und ohne etwas gelernt zu haben erzogen worden, damit wir alle Gefühle, besonders Liebe und Eifersucht, in einem Herzen erwachen sehen können, welches diese Leidenschaften so ursprünglich erfaßt, daß es sie nicht einmal zu benennen vermag.

Shakespeare hat sich also mit dieser Episode, wie überhaupt in diesem letzten Zeitraum seiner Dichtung, auf ein Gebiet begeben, wo die Phantasie der romanischen Völker sich heimisch fühlte, und wo sie bald Wurzel fassen sollte; aber nichts in der dramatischen Poesie dieser Art hat dennoch die seinige übertroffen.

Er hat hier in seinem Waldidyll das Erotische ganz fern gehalten und statt des Eintritts der Verliebtheit den Durchbruch der unbewußten Bruderliebe zu der als Knabe verkleideten Schwester geschildert. Vortrefflich passen Imogen und die beiden naturstarken, edelsinnigen Jünglinge zueinander. Doch gerade als ihr Zusammenleben Blüten treiben soll, wird dieses plötzlich aufgelöst, da Imogen nach dem Genusse des Schlaftrunkes, den der Arzt der Königin statt Gift gegeben hat, wie tot umstürzt, und hier wird dann in das bewegte Schauspiel ein mild rührendes Element eingeführt, indem die beiden Brüder, die sie beerdigen wollen, an ihrer Bahre singen. Wir werden Zeugen eines Begräbnisses ohne Ritus und Zeremoniell, ohne Seelenmesse und kirchliche Gebräuche, doch mit einem Versuche, alles das durch eine selbsterfundene Natursymbolik zu ersetzen — einem Versuche, wie Goethe ihn wiederholte, da er in Wilhelm Meister (8. Buch, 8. Kapitel) nach seiner selbsterfundenen Anordnung Mignon unter dem Gesang eines Doppelchores zur Erde bestatten ließ. Imogen wird mit dem Kopfe nach Osten gelegt, und die Brüder singen den feinen, stimmungsreichen, unschätzbaren Wechselgesang, den ihr Vater sie seinerzeit am Grabe der Mutter singen lehrte. Der Rhythmus dieses Gesanges enthält gleichsam im Keime was einige Jahrhunderte später die Poesie Shelleys wird. Die erste Strophe lautet:

Fürcht' nicht mehr der Sonne Glut,
Noch des grimmen Winters Drohn;
Hast vollbracht dein Tagwerk gut,
Bist daheim und hast den Lohn.
Goldne Knaben, Mägdlein werden,
Wie der Essenkehrer, Erden.*)

*) Auf Englisch bedeutend melodischer:

Fear no more the heat o' the sun,
Nor the furious winter's rages;
Thou thy wordly task hast done,
Home art gone, and ta'en thy wages:
Golden lads and girl's all must,
As chimney-sweepers, come to dust.

Nur ist es merkwürdig, daß Guiderius und Arviragus sich eine Vorstellung von Schornsteinfegern machen können.

Der Schluß, wo die Stimmen sich teilen und wieder zum Duett vereinen, ist ein wunderbares Zusammenspiel metrischer und poetischer Kunst.

Mit ganz besonderer Vorliebe hat Shakespeare diese idyllische Partie seines Dramas ausgeführt, die er selbst erfunden und worin er seine heftig wiedererwachte Liebe zur ländlichen Natur niederlegte. Er hat die Flucht von der Menschheit keineswegs als eine an und für sich begehrenswerte Sache dargestellt, sondern die Einsamkeit als eine Zufluchtsstätte für den Müden, das Landleben als ein Glück für den, der mit dem Leben fertig ist, ausgemalt.

Als Drama hat Cymbeline mehr von der Natur des Intrigenschauspiels als die früheren Stücke. Es liegt eine geringe Klugheit in der Erfindung, wo Pisanio den Cloten anführt, indem er ihm den Brief seines Herrn zeigt, und wo Imogen den mit Posthumus' Kleidern angetanen, kopflosen Cloten für ihren erschlagenen Gatten hält. Das große Traumgesicht mit den mythischen Offenbarungen scheint für eine Vorstellung bei Hofe eingelegt worden zu sein. Die von Jupiter hinterlassene Tafel mit ihrem Inhalt sowie der Ausruf des Königs, als schließlich die glückliche Wendung eintritt: „Was? Bin ich Mutter von Drillingen!" legen Zeugnis davon ab, daß Shakespeare selbst auf dem Gipfel seiner Reife keine vollständige Sicherheit des Geschmacks erreichte. Aber die unbedeutenden Geschmacklosigkeiten ertrinken in einem Drama wie diesem, das von Anfang bis zu Ende von einem rein märchenhaften Reichtum an märchenhafter Poesie überströmt.

XIX.

Es ist die Poesie des Märchens, die nunmehr das Herz Shakespeares erfüllt, und die seine Einbildungskraft sogleich wieder befruchten wird.

Das Wintermärchen wurde zum erstenmal in der Folioausgabe 1623 gedruckt, doch hat Dr. Simon Forman, wie schon oben erwähnt, in seinem Tagebuche mitgeteilt, daß er am 15. Mai 1611 im Globetheater einer Aufführung des Stückes beigewohnt habe. Eine Notiz in dem Buche, das der Intendant für die Hoflustbarkeiten, Sir Henry Herbert, von Amtswegen führte, spricht

dafür, daß das Stück damals ganz neu war. Es heißt da nämlich: „Für die Schauspieler des Königs. Ein altes Stück, genannt das Wintermärchen, früher erlaubt von Sir George Bucke und ebenfalls von mir auf das Wort des Mr. Hemming, daß nichts Gottloses hinzugefügt oder durch Veränderung eingeführt sei, obgleich das erlaubte Buch fehlte; und daher sandte ich es ohne Bezahlung zurück, den 19. August 1623." Sir George Bucke, der hier genannt wird, erhielt seine offizielle Anstellung als Zensor nicht vor dem August des Jahres 1610, weshalb es wahrscheinlich ist, daß die von Forman erwähnte Vorstellung im Frühjahr 1611 eine der ersten war, die das Wintermärchen erlebte. Wie oben (2. Teil, S. 133) angeführt, findet sich ein kleiner Ausfall gegen das Stück in der Einleitung zu Bartholomew Fair (1614) von Ben Jonson.

Die Grundlage für das Wintermärchen bildet ein Roman von Robert Greene, der schon 1588 unter dem Titel Pandosto, der Triumph der Zeit erschien, ungefähr fünfzig Jahre später jedoch den Namen Die Geschichte von Dorastus und Fawnia erhielt. Sie war so beliebt, daß immer wieder neue Auflagen erscheinen mußten; man kennt deren nicht weniger als siebzehn, wahrscheinlich sind sie jedoch weit zahlreicher gewesen.

Es ist bezeichnend, daß Shakespeare, während er sein früheres Hirtenstück Wie es euch gefällt nach der 1590 von Lodge herausgegebenen Rosalynde kurz nach deren Erscheinen bearbeitete, diese Novelle mit ihrer eigentümlichen Vereinigung von pathetischen und idyllischen Elementen erst zu diesem Zeitpunkte zur Behandlung geeignet fand, da er sie doch weit früher gekannt hat. Karl Elzes Ansicht, Shakespeare habe die Fabel schon in seiner allerersten Zeit in einem Entwurf benutzt, so daß Greenes bekannte leidenschaftliche Plagiatbeschuldigung hierauf abziele, kann nur als eine aus der Luft gegriffene Mutmaßung betrachtet werden. Der Angriff Greenes findet in der von dem jungen Dichter vorgenommenen Umarbeitung und Zurichtung älterer Stücke eine genügende Erklärung und ist ja augenscheinlich auf Heinrich VI. gemünzt.

Shakespeare, der den Titel der Novelle nicht gebrauchen konnte, nannte das Schauspiel Ein Wintermärchen, worunter man zu seiner Zeit eine ernsthafte, ergreifende oder rührende Geschichte verstand, und er bestrebte sich ausdrücklich, dem Stücke ein märchen-

haftes oder traumartiges Gepräge zu geben. Mamilius sagt, ehe er zu erzählen beginnt (II, 1):

Ein traurig Märchen
Paßt besser für den Winter . . . .

Und an nicht weniger als drei Stellen wird den Zuschauern das märchenhaft Unglaubliche der Handlung eingeprägt. Ja der Bericht über die Wiederfindung Perditas wird mit folgenden Worten eingeleitet: Diese Neuigkeit, die für wahr gilt, sieht einem alten Märchen so ähnlich, daß ihre Wahrheit sehr verdächtig ist (V, 2).

Aus seiner Quelle übernahm Shakespeare die geographischen Ungereimtheiten. Schon bei Greene ist Böhmen ein Land, von wo und wohin man segelt; schon bei ihm ist das Orakel zu Delphi zu dem Orakel auf der Insel Delphus geworden. Shakespeare selbst hat die anachronistischen Ungereimtheiten hinzugefügt. Dieses Orakel besteht gleichzeitig mit Rußland als Kaisertum — Hermione ist die Tochter des russischen Kaisers — und mit Giulio Romano, der die Statue der Hermione ausgeführt hat. Die Personen des Stückes bekennen sich zu einer unbestimmten Religion und sind sehr vergeßlich mit Rücksicht auf eben diese Religion. Bald sind sie Christen, bald Anbeter von Jupiter und Proserpina. In demselben Schauspiel, in dem man nach Delphi wallfahrtet, um die Entscheidung Apollos über Schuld und Unschuld anzurufen, sagt ein Hirtenknabe (IV, 2): „Nur ein Puritaner ist unter ihnen, der singt euch Psalmen zum Dudelsack." Zwar ist dies alles unabsichtlich, doch trägt es zum Märchengepräge des Stückes bei.

Shakespeare hat aus unbekannten Gründen die Lokalitäten vertauscht. Bei Greene geht der ernsthafte Teil des Stückes in Böhmen vor sich, der idyllische auf Sizilien; bei Shakespeare umgekehrt; möglicherweise hat er Böhmen für eine zur Aussetzung des zarten Kindes geeignetere Stelle gehalten als die bekanntere und stärker bevölkerte Mittelmeerinsel.

Die Grundzüge des Schauspiels stammen alle von Greene: Zuvörderst die unbegründete Eifersucht des Königs, weil die Königin, auf seine eigene eindringliche Aufforderung Polyxenes ersucht, seinen Aufenthalt zu verlängern, und weil sie freundschaftlich mit ihm spricht. Bei Greene ist die Eifersucht unter anderem durch den für Shakespeare unbrauchbaren Zug begründet, daß Bellaria,

die ihrem Manne durch die Rücksichten, die sie auf seinen Jugendfreund nimmt, ihren Gehorsam beweisen will, oft in das Schlafgemach des Egistus geht um sich zu überzeugen, ob dort alles in Ordnung sei.*) Bei Greene stirbt die Königin wirklich, nachdem der König sie in eifersüchtiger Raserei verstoßen hat. Shakespeare konnte diesen tragischen Zug, der eine schließliche Versöhnung unmöglich gemacht hätte, nicht gebrauchen. Einen anderen Zug hat er dagegen aufgenommen und entwickelt: den Tod des Sohnes, des kleinen Mamilius, der vor Trauer über die Handlungsweise des Königs gegen seine Mutter stirbt. Dieser Mamilius und was mit ihm verknüpft ist gehört zu den Perlen des Stückes; es ist unmöglich, ein begabtes, hochsinniges Kind besser zu charakterisieren. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Shakespeare bei der Schilderung dieses Knaben, der so früh stirbt, zum zweitenmal seines kleinen Sohnes gedacht. Auf ihn sind denn auch die Worte gemünzt, die er Polixenes sagen läßt, als Leontes ihn fragt, ob er in seinen jungen Prinzen ebenso verliebt sei als Leontes in den seinigen (I, 2):

Herr, zu Hause
Ist er mein Zeitvertreib, mein Spaß, mein Spielwerk;
Bald mein geschworner Freund und bald mein Feind;
Mein Parasit, Soldat, Minister, alles.
Er macht den Julitag kurz wie Dezember
Und scheucht durch tausend Kinderein mir Grillen,
Die sonst mein Blut verdickten.

Leontes

Gleiches Amt
Versieht der Fant bei mir.

Der Vater schlägt zuerst dem kleinen Mamilius gegenüber einen munteren Ton an:

Mamilius, bist du mein Kind?

Mamilius

Ja, guter Vater.

Leontes

Ei doch!
Das ist mein Blitzjung'! Was, ein schwarzes Näschen?
's heißt, die Kopie von meiner.

*) The Historie of Dorastus and Fawnia. Skakespeare's Library by J. P. Collier. Vol. I, S. 7.

Etwas später, als die Eifersucht gestiegen ist, ruft er aus:

Kommt, Junkerchen,
Guckt an mich mit dem Himmelsaug, mein Schelm!
Mein Schatz! Mein Herzblut? Deine Mutter, kann sie?
Kann's sein? —

Die französischen Tragiker aus der Mitte und dem Schlusse des Jahrhunderts zeichnen niemals kindliche Kinder. Sie würden einen zu einem frühen und rührenden Tode bestimmten kleinen Prinzen reif und feierlich sprechen lassen, wie es der kleine Joas in Racines Athalie tut. Shakespeare hegt keine Bedenken, den Prinzen wie ein richtiges Kind plaudern zu lassen. Zu der Hofdame, die mit ihm spielen will, sagt er:

Nein, ich mag Euch nicht.

Erste Dame

Warum, mein süßer Prinz?

Mamilius

Ihr küßt mich so und sprecht zu mir, als wär'
Ich immer noch ein Kind.

Er erklärt, die andere Hofdame besser leiden zu können, weil ihre Augenbrauen schwarz und fein seien; er weiß, daß Augenbrauen am besten kleiden, wenn sie ähnlich einem Halbmond wie mit einer Feder gezeichnet erscheinen.

Zweite Dame

Wer lehrt' Euch das?

Mamilius

Ich lernt's aus Frau'ngesichtern. — Sagt mir doch,
Was habt denn Ihr für Brauen?

Erste Dame

Blau, mein Prinz.

Mamilius

Nein, Spaß; ich sah wohl einer Dame Nase,
Die blau war, aber nicht die Brauen.

Dann wird er durch den Eintritt des wütenden Königs in der Erzählung des Märchens unterbrochen.

15*

Während der Gerichtsszene gegen die Königin, die zu der Gerichtsszene in Heinrich VIII. eine Parallele bildet, wird die Nachricht von dem Tode des Prinzen überbracht (III, 1):

> deſſ' edler Sinn,
> Weit über ſeine Jahr', ein Herz zerbrach,
> Das ahnete, wie ein Barbar von Vater
> Die holde Mutter kränkte.

In der Novelle zieht der Tod des Kindes den der Mutter nach ſich; hier verurſacht er, da er unmittelbar auf die trotzige Abweiſung des Orakelſpruches ſeitens des Königs folgt, den Umſchlag in dem Gemüte des Leontes, indem dieſer den Todesfall als eine Strafe des Himmels auffaßt. Shakeſpeare hat Hermione leben und ſie nur für tot ausgeben laſſen, weil er das Schauſpiel zu dem glücklichen Ausgang führen wollte, den während dieſes Zeitraums ſeine Grundſtimmung ſtets forderte. Es iſt nur ein Zeugnis von der ſchon häufig erwähnten Flüchtigkeit, womit Shakeſpeare jetzt arbeitet, daß Mamilius ſchließlich ſpurlos vergeſſen zu ſein ſcheint. Dagegen hat der Dichter dafür geſorgt, daß die Geſtalt Hermiones unſerem Gedächtnis nicht entſchwindet; er zeigt ſie uns in dem Traumgeſicht, das Antigonus kurz vor ſeinem Tode hat; und er läßt ſie ſechzehn Jahre in Einſamkeit verbringen, damit wir ſie am Schluſſe wiederfinden können. Es iſt ja auch vorzugsweiſe ihre Perſönlichkeit, die die beiden ſcharf getrennten Teile zuſammenhält, in die das Stück mit ſeiner „Weſpentaille" zerfällt.

Doch obwohl das Schauſpiel beinahe wie Perikles einen mehr epiſchen als dramatiſchen Zuſchnitt hat, ſo iſt doch ſeine Einheit in Stimmung und Ton nicht zu verkennen. Gerade wie ein Gemälde, das mehrere untereinander faſt zuſammenhangloſe Gruppen darſtellt, in dem Spiel der Linien und in der Harmonie der Farben ſeine Einheit haben kann, ſo kann in der geteilten Handlung eines Schauſpiels etwas allgemein poetiſch Gemeinſames, das man den Geiſt oder den Grundton des Dramas nennen könnte, enthalten ſein, und dieſer iſt hier mit Sicherheit durchgeführt. Shakeſpeare hat von Anfang an dafür geſorgt, den Ernſt nicht ſo unheilbar düſter werden zu laſſen, daß nicht genug Humor übrig bliebe, um den ſchönen Verkehr zwiſchen Florizel und Perdita und die

diebischen Späße des Autolykus während des Erntefestes genießen zu können; er hat sich bestrebt, alle die im Laufe der Handlung angeschlagenen Stimmungen in die wehmütig-versöhnte Stimmung des Schlusses zusammenzuschmelzen. Er durfte Hermione nicht gleich zum Könige zurückkehren lassen, was ja in Wirklichkeit das Natürlichste sein würde, weil dann mit dem dritten Aufzug das Schauspiel zu Ende gewesen wäre. Er läßt sie daher verschwinden und als scheinbare Statue zum Leben zurückkehren, um den weinenden Leontes in ihre Arme zu schließen.

Rein abstrakt als Musik betrachtet, gleicht das Stück einer Seelengeschichte. Es beginnt mit großen Gemütsbewegungen, mit Spannung und Angst; die Voraussetzungen sind fürchterliche Mißgriffe, die selbstverschuldete und unverschuldete Leiden herbeiführen: Vergessen und Leichtsinn lösen die Verzweiflung ab; doch auch dieser Zustand scheitert, und indem das Herz dann wieder vereinsamt, von ratloser Trauer und hoffnungsloser Reue verzehrt wird, findet es in seinem Allerheiligsten eine zum Tode verurteilte, versteinerte, aber unversehrte, treu bewahrte Erinnerung, die, durch Tränen losgekauft, aufs neue lebendig wird. Das Stück hat Geist und Moral, wie eine Symphonie es haben kann; nicht weniger, wenn auch nicht mehr. Es würde ein Mißverständnis sein, nach dem psychologischen Beweggrunde für die jahrelange Verborgenheit Hermiones zu suchen. Am Schlusse des Stückes ist sie da, weil sie schließlich nötig ist, wie der abschließende Akkord in der Musik oder die abrundende Arabeske in einer Zeichnung.

Zu dem von Shakespeare Hinzugedichteten gehören in der ersten Hälfte des Schauspiels die beiden Figuren: die derbe, prächtige Paulina und ihr schwacher, gutherziger Mann. Paulina — die sowohl Mrs. Jameson als auch Heinrich Heine in ihren Schilderungen Shakespearescher Frauencharaktere übergangen haben — ist eine der durch Originalität bewundernswürdigsten Gestalten des ganzen Shakespeareschen Theaters. Sie besitzt mehr Mut als zehn Männer und alle die natürliche, durch kräftiges Pathos getragene Beredtsamkeit, die eine derbe Wahrheitsliebe und eine vierschrötige, gesunde Vernunft einem tapferen Weibe verleihen können. Für ihre Königin, die sie liebt und an die sie glaubt, geht sie durchs Feuer; sie ist frei von aller Sentimentalität und schaut ohne Erotik wie ohne Unwillen auf ihren gutmütigen Mann. Die Art und Weise,

wie sie dem vor Eifersucht wütenden König entgegentritt, erinnert ein wenig an Emiliens Haltung in Othello. Sonst besteht jedoch keinerlei Ähnlichkeit zwischen Emilia und Paulina. Es ist etwas von dem seltenen Erz in ihrem Wesen, das für wertvolle Frauen dieses nicht besonders weiblichen Typus bezeichnend ist, wie wir es z. B. bei einer Dame aus dem 19. Jahrhundert, Christiane Oehlenschläger, in dem von Hauch zu ihrem Andenken geschriebenen Gedichte wiederfinden.

In der zweiten Hälfte des Stückes ist das ländliche Fest, das auf das Gespräch zwischen Florizel und Perdita folgt, durchweg Shakespeares Erfindung, sowohl in seinem pathetischen als auch in seinem komischen Teil. Die ergötzliche Gestalt des Autolykus ist ganz sein Eigentum.

In der Novelle verliebt sich der König leidenschaftlich in seine eigene Tochter, da er sie als erwachsene Jungfrau sieht, und giebt sich selbst den Tod, als sie sich mit ihrem Geliebten vermählt. Bei Shakespeare ist dieser dumme und häßliche Zug fortgefallen. Alles atmet in reine Harmonie aus.

Hier wie in Cymbeline sehen wir den Dichter durch die Beschaffenheit des Stoffes gezwungen, bei dem durch Eifersucht angerichteten Unglücke zu verweilen. Er behandelt hier zum dritten Male eine bis zum Wahnsinn gesteigerte Eifersucht. Das erste große Beispiel war Othello, dann folgt Posthumus, und nun Leontes.

Der Fall des Leontes ist alleinstehend, insofern ihm niemand die Eifersucht einflößt oder Hermione bei ihm anlügt. Seine eigene rohe und dumme Phantasie trägt allein die Schuld. Aber jenes Gebrechen ist hier augenscheinlich einzig und allein variiert als Vehikel für die Darstellung weiblicher Hoheit und Tadellosigkeit in einer neuen Schattierung.

Mrs. Jameson hat seinerzeit über Hermione die schönen Worte gesagt, sie vereine in sich so seltene Eigenschaften wie Würde ohne Stolz, Liebe ohne Leidenschaft und Zärtlichkeit ohne Schwäche. Als Königin, Gattin und Mutter besitzt sie eine majestätische Liebenswürdigkeit, eine anmutige Einfachheit im großen Stil, eine ungezwungene Selbstbeherrschung, so daß auf sie das Sprichwort paßt: Stille Wasser sind tief. Ihre sanfte Hoheit wird durch den stets schlagfertigen Mut und die Begeisterung Paulinas noch mehr

hervorgerufen, ihre edle Majestät wird durch die kühne Derbheit der anderen beleuchtet. Ihre Haltung und ihre Rede in der Gerichtsszene sind bewundernswert und überstrahlen bei weitem das Auftreten Katharinas in der Szene gleicher Art. Ihr Wesen, das nach dem englischen Frauenideal Unterwerfung und Sanftmut ist, erhebt sich hier zum würdigsten Protest. Sie verteidigt sich kaum. Das Leben besitzt keinen Wert mehr für sie, seitdem sie die Liebe ihres Gatten verloren hat, da ihr kleiner Sohn ihr als einer Pestbehafteten entrissen, und da ihre neugeborene Tochter „ihr von der Brust, unschuld'ge Milch in ganz unschuld'gem Munde, zum Mord geschleppt ist". Sie möchte gerne ihre Ehre retten; doch sie, die Angeklagte, die Mißhandelte, spricht vor allem aus Mitleid mit der Reue, die Leontes einmal in Zukunft wird verspüren müssen. Ihre Sprache ist die Sprache der sich ihrer Unschuld bewußten Festigkeit. Als sie ins Gefängnis geführt wird, sagt sie (II, 1):

Ein schlimmer Stern regiert.
Ich muß geduldig sein, bis der Aspekt
Am Himmel günst'ger wird. — Ihr guten Herrn,
Ich weine nicht so leicht, wie mein Geschlecht
Wohl pflegt; der Mangel dieses eitlen Taus,
Kann sein, dörrt euer Mitleid; doch hier wohnt
Der ehrenvolle Schmerz, der schlimmer brennt,
Als daß ihn Tränen löschten.

Und sie bittet ihre Damen nicht zu weinen; hätte sie den Kerker verdient, so würden ihre Tränen am Platze sein.

In der zweiten Hälfte des Wintermärchens sind wir von einer frischen und anmutigen Natur umgeben und erblicken ein munteres Bild ländlichen Glückes und Gedeihens.

Die sentimental-phantastischen Grillen des Hirtenstils lagen Shakespeare so fern wie irgend einem. In Wie es euch gefällt hatte er schon ein äußerst wirklichkeitsgetreues, daher nicht sehr poetisches Hirtenpaar in Corinnus und Phöbe gezeichnet. Die Schafhirten sind denn auch weder Poeten noch schöne, schmachtende Seelen. Sie schreiben keine Sonette und Madrigale; sie trinken Ale, essen Pudding und tanzen. Die Wangen der Wirtin glühen teils von der Anstrengung des Aufwartens, teils von den Getränken, womit sie den Gästen fleißig zutrinkt. Die Burschen haben den Kopf voll von Wollpreisen und denken weder an Rosen noch an Nachtigallen.

Ihre Einfalt ist mehr lächerlich als rührend, und sie finden ihren Meister in dem langfingerigen Autolykus, der sie durch seine Balladen bildet und ihnen gleichzeitig den Beutel leert. Er ist alles Mögliche gewesen, eine Zeitlang war er Affenführer, dann Gerichtsknecht und Bettelvogt, dann Diener bei Prinz Florizel, dann dirigierte er ein Puppenspiel vom verlorenen Sohn, dann heiratete er die Frau eines Kesselflickers und etablierte sich schließlich als Spitzbube. Er ist der Clown des Stückes, schelmisch, geistreich, überlegen, liebenswürdig.

Überhaupt beachte man den Zug, daß Shakespeare, während er scheinbar den gemeinen Mann stets opfert, indem er ein satirisches oder abschreckendes Bild von den Männern aus dem Volke giebt, wo sie als Haufe auftreten, im Grunde das ansprechende und gewinnende Bild von dem gesunden Verstand, dem natürlichen Witz und dem guten Herzen des Volkes in seinen vortrefflichen Narren unversehrt bewahrt hat. Vor Shakespeares Zeit stand der Clown außerhalb der Handlung des Stückes. Am Schlusse trat er auf und tanzte seinen Jig, und er ging durch das Stück, ohne sich in dessen Gang zu mischen, war nur dazu da, um die ungebildeten Zuschauer zu zerstreuen und sie lachen zu machen. Erst Shakespeare ließ ihn an der Handlung teilnehmen und stattete ihn nicht nur mit dem Narrenwitz aus, sondern entweder mit höheren Fähigkeiten und Gefühlen, wie den Narren in Lear, oder mit einem hellen, heiteren Verstand und Vagabundensitten wie den Krämer hier.

Hier ist der Clown denn zu der ergötzlichsten und überlegensten Spitzbubengestalt geworden, und der Dichter benutzt ihn, um die Lösung des Knotens herbeizuführen; denn er ist es, der den jungen und den alten Hirten von Böhmen nach Sizilien überführt und an den Hof des Leontes bringt.

Doch alle die komischen oder drolligen Eigentümlichkeiten dieser ländlichen Welt treten in den Hintergrund vor der Bravheit und Ehrlichkeit, die jeden Satz aus dem Munde dieser schlichten Landbewohner prägt, und diese ihre Eigenschaften sind es, die das Erscheinen Perditas in ihrer Mitte vorbereiten.

Sie wurde aus Mitleid aufgenommen, wurde durch das Gold, das sie mitbrachte, ihren einfachen Pflegeeltern eine Quelle des Wohlstandes, und sie wuchs heran, ohne die Last der Armut oder

eines Dienstverhältnisses kennen zu lernen. In der Schönheit ihrer Jugend hat sie das Herz des Prinzen gewonnen, und so sehen wir sie als die Königin des ländlichen Festes fein geschmückt, bescheiden und lieblich, schließlich mutig wie eine wahre Prinzessin, als sie für das Glück, in der Nähe des Königssohnes verbleiben zu dürfen, kämpft.

Sie ist eines der Lieblingskinder Shakespeares gewesen; er hat ihr seinen Lieblingszug verliehen, den Unwillen gegen alles gekünstelte oder geschminkte Wesen. Nicht einmal die Blumen in ihrem Garten will sie durch Kunst, durch besondere Kultur, zu verändern oder zu veredeln suchen. Sie wünscht nicht den farbenreichen Flor der Nelken in ihrem Bauerngarten; sie gedeihen nicht darin; sie will sie nicht pflanzen. Und als Polyxenes fragt, weshalb sie diese Blumen verschmähe, antwortet sie (IV, 3):

Ich hörte,
Nicht bloß die große, schaffende Natur,
Auch Kunst hab' teil an ihrer Buntheit.

Dann hat Polyxenes diese tiefsinnigen Worte:

Wenn auch;
Doch giebt's, zu bessern die Natur, kein Mittel,
Das nicht Natur geschaffen; immer bleibt
Die Kunst, von der Ihr sagt, sie woll' Natur
Verbessern, von Natur geschaffne Kunst.
Ihr seht, holdselig Mädchen, wir vermählen
Ein mildres Pfropfreis mit dem wildsten Stamm,
Befruchten eine Rinde schlechter Art
Durch edle Knospen. Dies ist eine Kunst,
Die die Natur verbessert, nein, verändert:
Doch diese Kunst ist selbst Natur.

Das sind wohl die tiefsinnigsten und feinsten Worte, die es über das Verhältnis zwischen Natur und Kultur zu sagen gab, sie enthalten die klarste Zurückweisung jenes Naturevangeliums, gegen welches Shakespeare bald im Sturm durch die Gestalt Calibans und durch die Verspottung der kulturfeindlichen Utopie Gonzalos einen Protest einlegen sollte. Perdita selbst ist ja eben auch eine auserwählte Blume dieser echten, die Natur erhaltenden und veredelnden Kultur.

Es sind indessen außerdem wahre Worte der Weisheit über das Verhältnis zwischen Natur und Kunst. Diese Kunst, die selbst Natur, ist eben die seinige. Jene kurze Replik enthält nichts geringeres als Shakespeares Ästhetik.

Sein Ideal war eine Dichtung und eine poetische Diktion, die sich in keinem Punkte von dem entfernten, was Hamlet „die Bescheidenheit der Natur" nennt. Wenn er auch, besonders in seiner frühen Jugend, der Ansteckung durch den zeitgenössischen Geschmack für das Gekünstelte nicht ganz hat entgehen können, so hat er dieses doch stets mit seinem Spotte verfolgt. Seit er sich zuerst in Verlorene Liebesmüh und in Falstaffs Repliken (siehe 1. Teil, S. 58) über den Euphuismus lustig machte, hat er diesen, besonders wo er Höflinge reden läßt, aus allen Kräften zum besten gehabt. So auch hier in der erkünstelten Sprache, die er den Höflingen auf die Lippen legt.

Camillo sagt in der ersten Szene des Stückes zu Lob und Preis des Mamilius:

Die an Krücken gingen, eh er geboren ward, wünschen noch zu leben, um ihn als Mann zu sehen.

Hierauf antwortet Archidamus spöttisch:

Würden sie sonst zufrieden sein, zu sterben?

So daß Camillo das scherzhafte Geständnis machen muß:

Ja, wenn sie keine andere Ausrede hätten; um sich langes Leben zu wünschen.

Noch lächerlicher ist der Hofstil, wo in der vorletzten Szene des Stückes der dritte Edelmann das Wiedersehen zwischen dem Könige und der wiedergefundenen Tochter, sowie die Haltung der Anwesenden beschreibt. Von Paulina sagt er:

Sie hielt ein Auge gesenkt um den Verlust ihres Mannes, das andere gen Himmel gekehrt über die Erfüllung des Orakels.

Aber die Komik seiner Diktion erreicht doch ihren Höhepunkt in der Wendung:

Einer von den allerschönsten Zügen, der nach meinen Augen angelte, aber nur das Wasser fing und nicht den Fisch, war bei der Erzählung von der Königin Tode und der Art, wie sie ums Leben kam, welche der König so aufrichtig gestand und bejammerte — wie das Aufmerken seiner Tochter verwundete, bis von einem Zeichen des Schmerzes zum anderen sie mit einem

Ach! — fast möchte ich sagen — Tränen blutete, denn gewiß, mein Herz weinte Blut. Wer noch so sehr Marmor war, veränderte die Farbe; einige wurden ohnmächtig, alle waren gerührt. Hätte die ganze Welt es sehen können, die Wehmut wäre allgemein gewesen.

Daß die Diktion dieses dritten Edelmannes von Shakespeares Ästhetik nicht gutgeheißen wurde, bedarf kaum einer weiteren Auseinandersetzung.

Im Gegensatze zu Derartigem ist die Kunst in der Diktion Perditas die reine Natur; hat sie doch eine solche Scheu vor dem Künstlichen, daß sie nicht einmal Gärtnerblumen pflanzen will:

So wenig ich mich schminken werd und wünschen,
Der Bursch hier nennt es gut und wünscht' bloß deshalb,
Ihr sollt' ihm Kinder bringen.

An wenigen Stellen muß man wie in ihren Repliken die außerordentliche Naturkenntnis bewundern, die Shakespeare an den Tag legt. Wo Perdita ihre Blumen verteilt, ist nicht nur die Poesie des Ausdrucks merkwürdig, sondern auch die Vertrautheit mit der Natur (IV, 3):

Da, nehmt Blumen:
Salbei, Lavendel, Minze, Majoran,
Die Ringelblum', die einschläft mit der Sonn'
Und weinend mit ihr aufsteht.

Sie verrät, wie gut sie weiß, daß die Narzissen in England schon im Februar und März blühen, während die Schwalbe erst im April erscheint:

O Proserpina,
Die Blumen jetzt, die dir vor Schreck' entfielen
Aus Plutos Roßgespann! Narzissen, die
Noch vor der Schwalb' erscheinen und durch Reiz
Den rauhen Märzwind fesseln; Veilchen, dunkel,
Doch zarter als der Juno Augenlid
Und Kythereas Odem; blasse Primeln,
Die unvermählt hinwelken, eh sie schaun
Des Phöbus mächt'gen Strahl, ein Übelsein
Das Mädchen oft befällt; die stolze Maßlieb'
Und Kaiserkrone; Lilien aller Art,
Die Königslilie drunter! O, die wünscht' ich,
Um Kränze euch zu winden, dich, mein Freund,
Ganz zu bestreuen.

Florizel

Was, wie eine Leiche?

Perdita

Nein, wie ein Beet, wo Liebe ruht und scherzt;
Nicht wie 'ne Leiche, mindestens nicht fürs Grab,
Nein, lebend mir im Arm . . . .

Die Antwort Florizels beschreibt mit verliebter Beredsamkeit ihre Anmut:

Was du tust,
Verschönert nur dein Tun. Sprichst du, Geliebte,
Möcht' ich, du tätst es immer; wenn du singst,
Säh' ich dich gern so kaufen und verkaufen,
Almosen geben, beten, ja dein Tagwerk
Mit Singen tun . . . .

Zu dieser Anmut gesellen sich Stolz und Festigkeit. Als der König ihr droht, er werde ihre Schönheit mit Dornen peitschen lassen, wenn sie seinen Sohn nicht freigeben wolle, sagt sie, obwohl sie alles verloren glaubt:

Ich war nicht sehr erschreckt: denn ein-, zweimal
War ich daran, ihm rund heraus zu sagen:
Dieselbe Sonn', die seinen Hof bestrahlt,
Verberg' ihr Antlitz unsrer Hütte nicht.

In der Art und Weise, wie das Verhältnis zwischen Florizel und Perdita geschildert ist, sind gewisse Eigentümlichkeiten, die sich in Shakespeares Jugendwerken nicht vorfinden, aber im Sturm in der Schilderung von Ferdinand und Miranda wiederkehren: ein gewisses Fernsein von der Welt, eine gewisse Zärtlichkeit für die, die das Glück noch erhoffen und begehren, eine Art Entsagung des Darstellers mit Rücksicht auf Glück für ihn selbst. Er steht jetzt außerhalb und über dem Kreise der Hoffenden. Wenn er früher jugendliche Verliebtheit schilderte, befand sich der Dichter sozusagen auf gleicher Höhe mit den von ihm gezeichneten Personen; jetzt nicht mehr; es ist, als ob er sie nunmehr mit Vateraugen betrachtete. Er schaut von oben herab.

Hier wie in Cymbeline ist der Hof im Gegensatz zu dem ländlichen Idyll als Heim der Brutalität, der Dummheit und des Lasters dargestellt. Selbst der Gute unter den Königen, Polyxenes,

ist sowohl gewalttätig als auch roh; aber Leontes, der doch nur von einem unglücklichen Argwohn irregeleitet, keineswegs böse oder verbrecherisch angelegt sein soll, liefert ein wahres Bild von der Haltung und dem Auftreten der Fürsten, wie sie während der Renaissance in Italien um das Jahr 1500, in England noch hundert Jahre später, häufig vorkamen. Mit Fug und Recht sagte Belarius in Cymbeline (III, 3):

Hier fürchten wir kein Gift; es drohet schleichend
An Orten größrer Pracht . . . .

Hier sehen wir, daß der erste Gedanke des Königs, als er sich in seinem ehelichen Vertrauen getäuscht glaubt, Gift ist, und wir sehen, daß der Hofmann, an den er sich wendet, alle Ingredienzen in Bereitschaft hat (I, 2):

Du könntest würzen einen Becher,
Der meinem Feind das Aug' auf ewig schlösse
Und Labetrunk mir würde.

Camillo

Gnäd'ger Fürst,
Ich könnte dies, und nicht mit raschem Trank,
Nein, durch ein schleichend Mittel, das nicht wirkt
So scharf wie Gift.

Als Camillo sich der ihm zugedachten Missetat durch die Flucht entzieht, muß der König sich begnügen, seine Wut an der vermeintlich schuldigen Hermione und ihrem zarten Kinde auszulassen. Immer wieder kommt er auf seinen Entschluß zurück, beide lebendig verbrennen zu lassen. Zuerst tritt ihm der Gedanke als Grübelei nahe:

Sagt, sie sei dahin,
Sie sei verbrannt, die Hälfte meiner Ruh'
Kehrt, glaub' ich, wohl zurück.

Darauf folgt der Befehl:

Hinweg mit ihr und werft sie samt der Mutter
Zugleich ins Feuer! (II, 3).

Paulina, die zu widersprechen wagt, soll auch verbrannt werden:

Ich lasse dich verbrennen.

Und als sie sich entfernt hat, befiehlt er aufs neue, das Kind ins Feuer zu werfen:

Trag es von hier
Und laß es augenblicks ins Feuer werfen!
. . . . Weigerst du's
Und willst erfahren meinen Grimm, so sprich!
Des Bastards Hirn, mit dieser eignen Hand
Will ich's verspritzen. Geh und wirf's ins Feuer.

Es ist, wie man sieht, dafür gesorgt, daß das Drama nicht durch allzu großen Spielraum für die Schäferstimmung süßlich werde. Die Ähnlichkeit zwischen der üblen Behandlung, der die zarte Perdita ausgesetzt ist, als sie während eines Sturmes an der Küste Böhmens ausgesetzt wird, und dem Geschick, das die kleine Marina bei ihrer Geburt auf der stürmisch bewegten See erleidet, ist hier durch einige Verse betont, die lebhaft an berühmte Zeilen aus Perikles erinnern. Es heißt hier (III, 3):

Der Tag zürnt arg und ärger; du bekommst
Ein rauhes Wiegenlied. — Ein wild Getös!*)

Da der Dichter von Anfang an es darauf angelegt hat, bei dem Zuschauer den Eindruck hervorzurufen, daß die geschilderten Ereignisse nicht als voller Ernst oder Wirklichkeit aufzufassen seien, so ist er imstande gewesen, dem Tragisch-Disharmonischen näher zu kommen, als es sonst in einem derartigen Schauspiel passend wäre, und die Märchenatmosphäre, die mit viel Kunst über dem Stück verbreitet ist, hat obendrein ab und zu eine gewisse Ausgelassenheit des Ausdrucks im Gefolge, die das Entsetzlichste als Scherz wirken läßt. Ausgelassenheit ist das rechte Wort; es finden sich hier wirklich einige Funken von dieser Eigenschaft, die so lange und so vollständig aus Shakespeares Gemüt verschwunden war. Man kann nichts Schalkhafteres lesen als den ersten Monolog des alten Hirten, da er das Kind findet (III, 3):

*) Thou'rt like to have
A lullaby too rough. I never saw
The heavens as dim by day.

In Perikles:

For thou'rt the rudeliest welcome to this world
That e'er was prince's child usw.

Ein schmuckes Ding, ein recht schmuckes Ding! — Gewiß, so ein Stückchen; ob ich schon kein Studierter bin, so kann ich doch den Kammerjungfernstreich da dran lesen. Das ist so 'ne Treppenarbeit; so 'ne Schrankarbeit, so 'ne Hintertürarbeit. Sie waren wärmer, die dich zeugten, als du, armes Ding hier.

Ganz in demselben Tone ist die gleich darauffolgende Erzählung des jungen Hirten gehalten, wie Antigonus vor seinen Augen ums Leben gekommen sei, indem ein Bär ihn zerrissen habe. Man kann unmöglich darüber entsetzt oder feierlich gestimmt werden:

Und dann die Landaffaire! Wie der Bär ihm das Schulterbein ausriß, wie er nach mir schrie um Hilfe und sagte, sein Name sei Antigonus, ein Edelmann. — Aber um mit dem Schiff ein Ende zu machen, zu sehen, wie die See es hinunterschluckte; doch erst, wie die armen Seelen brüllten und wie die See sie höhnte; und wie der arme Herr brüllte und der Bär ihn höhnte und beide lauter brüllten als See und Wetter.

Sehr glaubwürdig klingt es eben nicht, daß der Angegriffene, während der Bär ihn zerreißt, es sich vor allem angelegen sein läßt, dem Hirten seinen Namen und seinen Stand mitzuteilen. Er vergißt, sein Alter zu erzählen; aber das tut nichts, denn durch eine Nachlässigkeit Shakespeares weiß der ältere Hirte, ohne es gehört zu haben, daß er alt war.

Auch im Wintermärchen hat Shakespeare nicht mit seiner ganzen, gesammelten Kraft gearbeitet. Er hat auf die Beherrschung des großen, zerstreuten Stoffes nicht viel eingesetzt; er läßt wie aus Trotz gegen die klassisch Gebildeten, die vom Drama die Einheit der Zeit und der Handlung verlangten, zwischen zwei Aufzügen sechzehn Jahre verstreichen und uns zwischen Sizilien und Böhmen, zwischen der Wirklichkeit und dem Kindermärchen, hin und her reisen. Mit anderen Worten: Er phantasiert hier frei auf seinem Saiteninstrument über ein aufgegebenes poetisches Thema. Er malt dekorativ ohne besondere Rücksicht auf einen Totalgedanken, sich mit dem Tone des Farbenzusammenklangs und mit der Einheit der Stimmung begnügend.

XX.

Ganz anders in dem Werke, wozu Shakespeare zum letzten Male seine Geisteskräfte sammelt, in der phantastischen und reichen Märchendichtung, dem Sturm. Hier ist alles gesammelt und

geschlossen, alles so von Idee durchgeistet, daß man stets das Symbol vor Augen zu haben meint. Hier ist trotz der Kühnheit der Einbildungskraft alles dramatisch so komponiert und zusammengedrängt, daß das Ganze mit den strengsten Regeln des Aristoteles übereinstimmt. Die Handlung geht mit ihren fünf Aufzügen in nur drei Stunden vor sich.

Lange Zeit hat man die Entstehung des Sturmes in das Jahr 1610—1611 versetzt, weil es eine Notiz des Intendanten für die Hofluſtbarkeiten gab über eine 1611 in Whitehall stattgehabte Aufführung des Stückes. Aber diese Notiz ist eine Fälschung. Das einzige zuverlässige Zeugnis, das wir über den Sturm vor dessen Erscheinen an der Spitze der Gesamtausgabe der Shakespeareschen Dramen von 1623 besitzen, ist eine Aufzeichnung in den Manuskripten Vertues über die Aufführung des Stückes im Februar 1613 bei der Hochzeit der Prinzessin Elisabeth mit dem Kurfürsten Friedrich von der Pfalz. Es läßt sich beweisen, daß dies die erste Aufführung des Dramas war, und daß es ausdrücklich als Festspiel für die Vermählungsfeierlichkeiten geschrieben wurde.

Prinzessin Elisabeth war fern vom Hofe und dessen unreiner Atmosphäre in Combe Abbey, einem Edelhofe auf dem Lande, erzogen worden unter der Leitung von Lord und Lady Harrington, einem achtungswerten und rechtschaffenen Menschenpaare. Als sie fünfzehn Jahre alt zu ihren Eltern zurückkehrte, erregte sie allgemeine Bewunderung durch eine für ihr Alter außergewöhnliche Würde und Anmut und wurde besonders der Liebling ihres siebzehnjährigen Bruders Heinrich. Bald meldeten sich Freier. Der Prinz von Piemont war der erste, doch verweigerte der Papst seine Einwilligung zu der Heirat dieses katholischen Fürsten mit einer protestantischen Prinzessin. Der zweite Freier war kein geringerer als Gustav Adolph von Schweden, dem jedoch der König als einem Feinde seines Schwagers und Freundes, Christian IV. von Dänemark, seine Tochter nicht geben wollte. Schon im Dezember 1611 begannen indessen die Verhandlungen wegen des Prinzen Friedrich V., der gerade damals nach dem Tode seines Vaters als Kurfürst von der Pfalz den Thron bestiegen hatte, als eines möglichen Kandidaten für die Hand der Prinzessin. Vieles sprach dafür, eine solche Verbindung mit dem Sohne eines Mannes zu schließen, der an der Spitze des protestantischen Bundes in

Deutschland gestanden hatte, und im Mai 1612 wurde ein vorläufiger Verlobungsvertrag unterzeichnet. Im August desselben Jahres kam ein Gesandter des jungen Kurfürsten nach England, wo indessen der erste Freier wieder aufgetaucht war und von der Königin mit ihren katholischen Sympathien sehr unterstützt wurde, während Anträge seitens des Königs von Spanien, die den Übertritt der Prinzessin zum katholischen Glauben voraussetzten, sich in nichts aufgelöst hatten. Kurfürst Friedrich war es, der aus dem Wettkampf um die Hand der Prinzessin siegreich hervorging, und bald waren die Verhandlungen soweit vorgeschritten, daß er sein Reich verlassen und sich nach England begeben konnte. Als es im Oktober in London bekannt wurde, daß er in Gravesend angekommen sei, war der Jubel allgemein; als protestantischer Fürst war er populär. Am 22. Oktober segelte er den Fluß hinauf nach Whitehall, von dichten Volksmassen mit Begeisterung begrüßt. König James empfing ihn aufs beste und schenkte ihm einen Ring im Werte von 1800 Pfund. Schnell gewann er das Herz der Prinzessin und fand die wärmste Unterstützung bei dem jungen Prinzen von Wales, der den Entschluß äußerte, seine Schwester auf ihrer Hochzeitsreise nach Deutschland zu begleiten (wo er sich ohne Rücksicht auf politische Intrigen heimlich eine Braut suchen wollte).

Der Kurfürst war ein ungemein schöner und einnehmender Jüngling. Geboren am 16. August 1596 war er erst eben sechzehn Jahre alt, und nichts in seinem Auftreten ließ den unmännlichen und erbärmlichen Charakter ahnen, der sich acht Jahre später bei ihm offenbarte, da er als König von Böhmen während eines Trinkgelages die Schlacht am weißen Berge verlor. Alle englischen Berichte aus der damaligen Zeit sind seines Lobes voll. Überall machte er den trefflichsten Eindruck. In einem Briefe von John Chamberlain an Sir Dudley Carleton vom 22. Oktober 1612 wird von seiner würdigen und fürstlichen Haltung gesprochen. „Er hat ein Gefolge von sehr nüchternen und äußerst höflichen Herren bei sich, deren ganze Anzahl nicht über 170 ist; die Dienerschaft und alles andere ist vom König auf eine Zahl begrenzt, die nicht überschritten werden darf.“ Die Lage der Finanzen machte es ja zur Notwendigkeit, alle überflüssige Verschwendung zu vermeiden. (Kaum einen Monat nach der Hochzeit wurde denn

auch beinahe das ganze Gefolge verabschiedet, das dem Prinzen während seines Aufenthaltes in England beigegeben war — eine Kränkung, die der jungen Prinzessin sehr nahe ging.)

Der liebenswürdige Prinz Heinrich war nicht wohl, als sein zukünftiger Schwager seinen Einzug in London hielt. Er war sehr angegriffen, weil er in dem außergewöhnlich heißen Sommer die anstrengendsten Leibesübungen ausgeführt und durch übermäßigen Obstgenuß seine Verdauung verdorben hatte. Die Krankheit, die ihn nun befiel, war, wie wir jetzt wissen, Typhus, und dieser verschlimmerte sich, da er am 24. Oktober, nachdem er einige Tage auf gewesen war, bis an den Gürtel nur mit dem Hemde bekleidet, in der kalten Luft eine Partie Tennis spielte.

Prinz Heinrich war die Hoffnung und der Liebling der englischen Nation, hochsinnig, verständig und ehrliebend, wie er war. Als Raleigh seine auf den Besuch Christian IV. in England gesetzten Hoffnungen (Freilassung und Ernennung zum Admiral der dänischen Flotte) hatte aufgeben müssen, hatte die Königin Anna kurz danach ihren Sohn schon als Knaben zu dem berühmten Gefangenen in den Tower geführt. Vom Jahre 1610 an stand er mit Raleigh auf einem sehr vertrauten Fuße. Man schrieb ihm allgemein die Äußerung zu: „Niemand als mein Vater würde einen solchen Vogel im Käfig halten.“ Mit großer Schwierigkeit hatte er vom Könige das Versprechen erlangt, daß Raleigh Weihnachten 1612 freigelassen werden solle. Es wurde nie erfüllt.

Am Morgen des 6. November war der Zustand des Prinzen augenscheinlich hoffnungslos. Die Königin sandte dann einen Boten an Raleigh und ließ um eine Flasche seines berühmten herzstärkenden Trankes bitten, der, wie sie glaubte, ihr einmal das Leben gerettet hatte, und zu dessen Heilkraft Raleigh selbst das festeste Vertrauen hegte. Er schickte die Flasche und ließ sagen, das Getränk würde das Leben des Prinzen retten, wenn nicht Gift die Ursache der Krankheit sei. Doch vermochte der Trank nur den Todeskampf des Prinzen zu lindern. Ehe der Tag sich neigte, war er, kaum neunzehn Jahre alt, verschieden.

Die Trauer der Bevölkerung ist erklärlich, wenn man bedenkt, daß man in England noch nie mit so großen Erwartungen und so viel Liebe zu einem Thronerben aufgesehen hatte. Wie die Zeit es mit sich brachte, regte sich überall der Verdacht, der Prinz sei

durch Gift aus dem Wege geräumt worden. So schreibt z. B. am 12. November 1612 John Chamberlain an Sir Dudley Carleton, es herrsche eine starke Vermutung, daß Gift die Ursache des Todesfalles sei; er fügt hinzu, daß man, als die Leiche am Abend des zweiten Tages geöffnet wurde, keine Spur davon gefunden habe. Hieran knüpft der Herausgeber der Briefe (Author of the Memoirs of Sophia Dorothea) die Bemerkung: „Letzteres hat nichts zu bedeuten. Es gab Gift, das keine Spuren hinterließ; außerdem würden die Ärzte, selbst wenn die Wirkungen des Giftes sichtbar gewesen wären, nicht gewagt haben, es zu sagen. Die Eifersucht des Königs auf den beim Volke so beliebten Prinzen und seine törichte Verliebtheit in den jüngeren Bruder Karl waren bekannt und konnten einen Mann wie den Günstling Viscount von Rochester wohl dazu bewegen, Gift in das Essen des Prinzen zu tun."

Die Gegner der Heirat der Prinzessin mit dem deutschen Kurfürsten hofften, daß der Tod des Prinzen Heinrich die Hochzeit verhindern werde, und in Wirklichkeit konnte diese natürlicherweise jetzt, da eine so große Trauer das Königshaus betroffen hatte, nicht gut gefeiert werden. Der Kurfürst war indessen der Hochzeit wegen nach England gekommen, und die Sache ließ sich also nicht allzu lange aufschieben. Schon am 17. November unterzeichnete der König daher den endgültigen Ehevertrag; am 27. fand die Verlobung statt, die Hochzeit selbst wurde, jedoch nur bis zum Februar, verschoben. Am 6. Januar schreibt Sir Thomas Lake in einem Briefe: „Das schwarze Zeug ist aufgetragen und der Hochzeitspomp wird vorbereitet."

Unter allgemeiner Befriedigung seitens des Hofes und unter allgemeiner Teilnahme der Bevölkerung wurde am 14. Februar die siebzehnjährige Braut mit dem sechzehnjährigen Bräutigam vermählt. Am 18. Februar 1612 (d. h. 1613) schreibt John Chamberlain an Mrs. Carleton: „Bräutigam und Braut waren beide in Anzügen von Silberbrokat, die reich mit Silber bestickt waren. Ihre Schleppe wurde getragen von wenigstens dreizehn jungen Ladys oder Töchtern von Lords außer fünf oder sechs, die nicht so nahe herankommen konnten. Diese waren alle auf dieselbe Art gekleidet wie die Braut, obgleich nicht so reich. Die Braut wurde getraut mit aufgelöstem Haar, das lang herabhing, und mit einem außerordentlich reichen Diadem um die Stirn, das der König am nächsten Tage auf eine

16*

Million Kronen schätzte.“ Nachdem dann der Bräutigam mit dem Könige und dem Prinzen an einem Turnier teilgenommen hatte, glänzte er am Abend als Reiter auf einem hochspringenden Pferde und erntete dafür starken Beifall. (Court and times of James the First.) In Wilsons zeitgenössischer Geschichte (siehe 3. Teil, Seite 20) heißt es über die Hochzeit: „Ihr Kleid war weiß, das Symbol der Unschuld. Ihr aufgelöstes Haar hing lang über ihren Nacken herab als ein Schmuck der Jugend. Eine Krone von purem Gold saß auf ihrem Haupte, das Kennzeichen der Majestät; sie war ganz mit kostbaren Edelsteinen bedeckt und strahlte wie ein Sternbild. Ihre Schleppe wurde von zwölf jungen Damen in weißen Gewändern getragen, so reich mit Juwelen geschmückt, daß ihr Vorbeiziehen einer Milchstraße glich.“

Zu den vielen Schauspielen, die bei diesen Hochzeitsfeierlichkeiten zur Aufführung kommen sollten, gehörte auch The Tempest. Wir werden sehen, daß der Sturm ausdrücklich mit dieser Aufführung bei Hofe vor Augen geschrieben wurde.

Die in einem ganzen Essay entwickelte Anschauung Hunters, das Stück stamme aus dem Jahre 1596, bedarf keiner Widerlegung. Schon der Umstand, daß hier (wie 2. Teil, Seite 147 nachgewiesen wurde) eine Stelle aus der Montaigneübersetzung Florios von 1603 benutzt ist, genügt, um die Ungereimtheit dieser Behauptung zu beweisen. Die von Karl Elze weitläufig auseinandergesetzte Ansicht, der Sturm sei schon 1604 verfaßt worden, hat nichts, worauf sie sich stützen könnte. Schon das Versmaß deutet darauf hin, daß der Sturm dem letzten Zeitraum von Shakespeares Dichterleben angehört. Die elfsilbigen Verse machen hier dreiunddreißig vom Hundert aus, während sie in dem lange nach 1604 geschriebenen Drama Antonius und Kleopatra 25, in Wie es euch gefällt von 1600 nur zwölf vom Hundert betragen.

Es gibt außerdem ein bestimmtes, inneres Zeugnis, daß der Sturm nicht vor dem Jahre 1610 entstanden sein kann. Im Mai 1609 wurde die Flotte des Sir George Somers auf dem Wege nach Virginia von einem Sturm mitten im Ozeane zerstreut. Das Admiralschiff geriet aus seinem Kurse, wurde nach den Bermudasinseln verschlagen und, als die Seeleute schon alle Hoffnung auf Rettung aufgegeben hatten, zwischen zwei Felsen festgeklemmt gerade in einer solchen tiefen Bucht, in der Ariel im Sturm das

Schiff landen läßt. Unter dem Titel A Discovery of the Bermudas, otherwise called The Isle of Devils erschien 1610 eine von Sylvester Jourdan verfaßte kleine Schrift über die bei dieser Gelegenheit bestandenen Abenteuer. Hierin wird jener Sturm und das Schicksal des Admiralschiffes beschrieben.

Es war leck, und die Mannschaft war vor Ermattung bei den Pumpen eingeschlafen, als das Schiff scheiterte. Die Insel war unbewohnt, die Luft mild, das Land außerordentlich fruchtbar. Man hatte diese Insel früher stets für verzaubert gehalten.

Aus dieser Broschüre hat Shakespeare zahlreiche Züge übernommen. Aus ihr hat er den Namen Bermudas, den Ariel im ersten Aufzuge nennt; und nur der Umstand, daß er die Szene nach einer Insel des Mittelländischen Meeres verlegen wollte, hinderte ihn, der Erzählung in ihren Einzelheiten zu folgen.

Das Stück ist indessen erst zu der fürstlichen Hochzeit im Jahre 1613 verfaßt worden. Das hatte Tieck seinerzeit schon vermutet, und später Joh. Meißner wieder als wahrscheinlich bezeichnet. Doch ist es erst Richard Garnett gelungen (in The Universal Review für 1889) diese Ansicht auf ausschlaggebende Weise zu bestätigen. Er behauptet und beweist zunächst, daß der Sturm aus Veranlassung einer Hochzeit für einen geschlossenen Zuhörerkreis geschrieben ist. Dann: daß die Beschaffenheit dieses Zuhörerkreises und die Hochzeit, welche gemeint sei, klar und deutlich hervorgehe aus Anspielungen auf die Person des Bräutigams, auf den frühen Tod des Prinzen Heinrich und auf die Eigenschaften, durch die König James sich seiner eigenen Meinung nach auszeichnete und für die er gelobt werden wollte. Endlich: daß für das Datum 1613 und für kein anderes innere Evidenz vorliege.

Das Stück ist bei weitem nicht so lang wie die Schauspiele es bei Shakespeare gewöhnlich sind. Während diese durchschnittlich dreitausend Zeilen enthalten, hat der Sturm deren nur zweitausend. Die Zeit des Königs und seiner Gäste durfte nicht zu lange in Anspruch genommen werden, und das Stück durfte nicht zu lang sein, um in äußerst kurzer Frist geschrieben, auswendig gelernt und auf die Bühne gebracht werden zu können. Zu allen Vorbereitungen konnten höchstens ein paar Monate bewilligt werden. Es lag also die stärkste Aufforderung vor, das Stück kurz zu machen.

Da es nicht für die Aufführung auf einer gewöhnlichen Bühne geschrieben wurde, mußten möglichst wenig Szenenveränderungen vorkommen. Der Sturm ist in dieser Beziehung unter Shakespeares Schauspielen einzig. Nach der Szene auf dem Verdeck des Schiffes ist fernerhin keine Szenenveränderung nötig, obgleich die Handlung an verschiedenen Orten der Insel vor sich geht. Die Bestimmung des Stückes machte es gleichfalls wünschenswert, Kostümveränderungen zu vermeiden. In Wirklichkeit kommt auch keinerlei Kostümwechsel vor, ausgenommen an der Stelle, wo Prospero am Schlusse des Stückes sein herzogliches Gewand angelegt, und das geschieht mit Hilfe Ariels auf der Bühne. Hiermit steht die schon berührte Gedrängtheit der Handlung in Verbindung; statt sich über einen langen Zeitraum zu erstrecken, wie es bei Shakespeare die Regel ist, oder sogar über ein ganzes Menschenleben wie in Perikles und im Wintermärchen, nimmt sie hier nur drei Stunden ein, also nicht viel mehr als zur Aufführung des Stückes erforderlich war.

Trotz der Kürze des Schauspiels sind im Sturme nicht desto weniger zwei Masques eingelegt, wie sie gewöhnlich bei festlichen Gelegenheiten vor fürstlichen Personen aufgeführt wurden.

Die Pantomime und das Ballet mit den Verwandlungen in der dritten Szene des dritten Aufzuges sind viel mehr als nötig ausgearbeitet, wenn die Szene nur ihrer selbst wegen angebracht wäre: „Seltsame Gestalten bringen eine gedeckte Tafel; sie tanzen mit freundlichen Gebärden der Begrüßung um dieselbe herum, und laden den König und die übrigen zum Essen ein; darauf verschwinden sie. — Donner und Blitz. Es tritt auf Ariel in Gestalt einer Harpye, er schlägt mit seinen Flügeln auf die Tafel, und vermittelst einer zierlichen Erfindung verschwindet die Mahlzeit." König James war ein Liebhaber aller Theatermaschinerie und Inigo Jones richtete derartige Apparate für die Hoffestlichkeiten in großem Maßstabe ein.

Weit bezeichnender ist jedoch das große Hochzeitsmaskenspiel, das mit seinen mythologischen Figuren Juno, Ceres und Iris den vierten Aufzug beinahe ganz ausfüllt. Wäre der Sturm nicht für ein Hochzeitsfest gedichtet worden, so wäre dies ein so unnatürlicher Auswuchs mit Rücksicht auf die Handlung, daß man zu der Annahme, es sei später eingeschoben worden, gelangen

müßte — was denn auch wirklich geschehen ist (z. B. in Karl Elzes Abhandlung). Doch ohne das Maskenspiel schrumpft der vierte Aufzug zu nichts ein; nur der eingelegte Tanz gibt ihm eine passende Länge, und die Masque ist außerdem aufs innigste mit dem Stücke verknüpft, indem dessen berühmte Zeilen: „Wie dieses Scheines lockrer Bau usw." im genauesten Zusammenhang mit ihr stehen. Es gibt Forscher, die Beaumont diese Masque haben zuschreiben wollen; ohne irgend einen genügenden Grund; doch selbst wenn er sie geschrieben hätte, so ist sie vom Urheber des Stückes geplant und vorgeschrieben worden, und sie beweist unzweifelhaft, daß Der Sturm als ein Gelegenheitsschauspiel zur Unterhaltung von Fürsten und Höflingen gedichtet ist. Die Zuschauer müssen irgend einen Umstand gekannt haben, der die Einführung eines Maskenspiels rechtfertigte, und dieser Umstand konnte nach dem Inhalt der Masque kein anderer als eine Heirat sein. Nun wissen wir ja aber mit unbedingter Sicherheit, daß Der Sturm gelegentlich der Vermählung der Prinzessin Elisabeth bei Hofe gespielt wurde. Bei einer solchen Gelegenheit führte man jedoch kein Schauspiel auf, das ursprünglich für eine gewöhnliche Bühne verfaßt war, und noch weniger wahrscheinlich ist es, daß man in einem solchen Falle ein Festspiel wieder aufgenommen hätte, das einer früheren Hochzeit seine Entstehung verdankte; jedenfalls trat Shakespeare mit keinem Schauspiel an die Öffentlichkeit, das nicht zu der Veranlassung paßte; außerdem hatte vor dieser Hochzeit keine andere stattgefunden, auf die das Stück Bezug haben könnte. Der Umstand, daß einer von des Königs Musikern, Robert Johnson, die Lieder Ariels „Fünf Faden tief" im ersten Aufzug und „Wo die Bien', saug' ich mich ein" im letzten Aufzug in Musik gesetzt hatte, macht es noch wahrscheinlicher, daß die Aufführung bei Hofe die erste war.

Alles deutet also auf die Hochzeit in der Königsfamilie.

Alles entspricht außerdem sehr genau den Ereignissen in den Jahren 1612 — 1613. Der fremde Prinz kommt übers Meer. Die Inselprinzessin hat nie ihre Insel verlassen. Der weise Vater der Braut bringt durch seine Klugheit die glückverheißende Verbindung zustande. Für die Zuschauer hat es von ergötzlichen und begeisternden Anspielungen gewimmelt nicht bloß auf die Entdeckerleidenschaft und die Kolonisationsverhältnisse der damaligen Zeit

im allgemeinen, sondern auf die Hauptpersonen in dem Drama, das sie eben erlebt hatten, und das durch die königliche Hochzeit seinen Abschluß fand.

Vor allem enthielt das Stück zahlreiche schmeichelhafte Anspielungen auf den Monarchen, der ja bei dem Hochzeitsfest der Tochter unmöglich übergangen werden konnte. Wenn Prospero gleich im Anfang des Stückes (I, 2) der Tochter sein Wesen mit den Worten erklärt, daß er unter Herzögen der erste und in der Wissenschaft, der er mit ganzer Seele ergeben, ohnegleichen sei, daß er aber, während er sich entzückt in geheimes Forschen vertiefte, seinem Lande fremd geworden, so enthielt die Replik eine Deutung der Persönlichkeit des Königs, wie dieser sie selbst zu geben liebte, gleichzeitig eine Verteidigung der Eigenschaften, die seine Unpopularität bewirkten, und endlich höchst wahrscheinlich einen Tropfen geschickt verborgener Ironie. Garnett hat eine durchgeführt dramatische Ironie in der Mürrischkeit, Reizbarkeit und dem Selbstvertrauen des Charakters gefunden, die beweisen, daß auch die höchste Entwickelung menschlicher Vorzüge ihre Grenzen habe. Das heißt jedoch die Parallele mit den Eigenschaften des Königs zu weit treiben. Es entspricht aber vollständig der Wahrheit, wenn Garnett sagt: ein Fürst wie Prospero, weise, human, friedliebend, der ferne Ziele verfolgt, die außer ihm niemand verwirklichen, geschweige denn ergründen kann; der von Ratgebern unabhängig und durch seine Klugheit seinen Feinden weit überlegen ist; der sich bis zu dem entscheidenden Augenblicke zurückhält und dann wirksam eingreift; der sich dem Studium jeder erlaubten Wissenschaft hingibt, aber ein geschworener Feind der schwarzen Kunst ist — ein solcher Fürst war James in seinen eigenen Augen und als einen solchen liebte er es sich dargestellt zu sehen.

Wir sahen, mit welch gemischten Gefühlen der König und sein Hof die fürstliche Hochzeit hatten vorbereiten müssen. Die Trauer über den Tod des Prinzen Heinrich war noch so frisch, daß die Freude nicht ungetrübt sein konnte. Ein geräuschvolles, freudestrahlendes Festspiel würde daher nicht an seinem Platze gewesen sein. Auf der anderen Seite durfte die Feststimmung ja auch nicht durch eine direkte Erinnerung an den Verlust, den das Königshaus und die Nation soeben erlitten hatten, gestört werden.

Mit geradezu bewundernswertem Takt und Zartgefühl zog Shakespeare sich aus dieser Zwangslage. Er erinnerte leicht an den Tod des Prinzen, jedoch so, daß die Freude über die Trauer siegt. Bis zum letzten Aufzuge des Stückes halten der König und sein Gefolge den Prinzen Ferdinand für tot, und die Trauer über diesen — hier nur vermuteten — Todesfall gelangt häufig zum Ausdruck. Doch ist er im Drama nicht der Sohn Prosperos, sondern eines wirklichen Königs, nämlich Alonsos. Aber Prospero, der keinen Sohn hat, findet in ihm einen Sohn, wie James in dem jungen Kurfürsten von der Pfalz.

Da also das Stück von vorsichtigen Hindeutungen auf den Tod des Prinzen Heinrich durchzogen ist, so kann es nicht vor dem 6. November in Angriff genommen worden sein. Da die Hochzeit am 14. Februar stattfand, und das Stück etwas vorher gespielt zu sein scheint, so zeigt es sich, wie wenig Wochen Shakespeare nötig hatte, um ein förmlich von Genie überströmendes Werk zu schaffen, und wie weit er davon entfernt war, geschwächt oder erschöpft zu sein, als er damit seiner Kunst und seiner Stellung in London Lebewohl sagte.

Ein Lufthauch aus der Periode der Entdeckungsreisen und der Ansiedlerbestrebungen durchzieht das ganze Stück. Watkiß Lloyd hat trefflich nachgewiesen, daß alle die im Stücke berührten Gegenstände und Probleme eben zu dieser Zeit während der Kultivierung der Kolonie Virginia entstanden: Das Wunderbare bei der Entdeckung neuer Länder und neuer Rassen; die Übertreibungen der Reisenden und ihre wahrheitsgetreuen Erzählungen, die überraschender waren als die Übertreibungen; die neuen Naturerscheinungen und der Aberglaube, den sie hervorriefen; Gefahren und Schiffbruch auf dem Meere; die Fähigkeit derartiger Schicksale, Reue über Untaten hervorzurufen; die Händel und Meutereien der Kolonisten; die Kämpfe der Führer um ihre Autorität zu bewahren; Regierungstheorien über die Zivilisation des neuen Landes; Charakteristik des Menschen im Naturzustande; die Schwierigkeiten mit den Eingeborenen; die Laster der alten Welt in der neuen wieder auftretend; der Gegensatz zwischen der Moral und dem Verstand der Zivilisierten und der Wilden und alle die an die Wirksamkeit, Gewandtheit und Kraft der Eroberer gestellten Forderungen.

Die erste amerikanische Ansiedelung wurde im Mai 1607 angelegt und bestand nur aus einhundertundsieben Kolonisten. Die Virginiagesellschaft wurde erst 1609 gebildet; im Jahre 1610 waren somit nur äußerst wenige Nachrichten von Virginia nach England gelangt, und erst im Jahre 1612 konnte berichtet werden: Unsere Kolonie besteht jetzt aus siebenhundert Mann. Auch diese Verhältnisse zeigen demnach auf den Zeitpunkt 1612—1613 als die Entstehungszeit des Schauspiels hin.

XXI.

Eigentliche Quellen für den Sturm kennt man nicht. Doch ist es wahrscheinlich, daß Shakespeare für sein Drama irgend eine literarische Grundlage gehabt hat. Denn ein sehr altertümliches und kindliches Schauspiel von Jakob Ayrer: Comedia von der schönen Sidea ist auf einer Fabel aufgebaut, die eine Variante der von Shakespeare benutzten zu sein scheint.*) Von einer Beeinflussung Ayrers durch Shakespeare kann nicht die Rede sein, da er schon 1605 stirbt. Die Ähnlichkeiten beschränken sich auf das Verhältnis zwischen Prospero und Alonso, Miranda und Ferdinand. Auch bei Ayrer finden wir einen vertriebenen Fürsten mit seiner Tochter. Auch hier muß der gefangene prinzliche Liebhaber Holz herbeischleppen (oder hacken) und aufschichten, um für seine Dreistigkeit zu büßen. Auch hier verspricht er der Geliebten, sie zur Fürstin zu machen. Auch hier zieht er vergeblich das Schwert und wird durch den Zauberstab seines zukünftigen Schwiegervaters entwaffnet. Von einer wirklichen, tieferen Ähnlichkeit ist keine Rede. — Es ließe sich denken, daß Dowland oder englische Schauspieler Sidea nach England gebracht hätten; da aber Shakespeare sicherlich kein Deutsch verstand, und da das Stück zu erbärmlich ist, als daß es ihn irgendwie hätte interessieren können, da außerdem Ayrer auch andere englische Stücke kopiert hat, so ist aller Wahrscheinlichkeit nach ein älteres, englisches Schauspiel für ihn und für Shakespeare die gemeinschaftliche Quelle gewesen. Einzelne der

*) Jacob Ayrer: Opus theatricum, Nürnberg 1618. — L. Tieck: Deutsches Theater I, S. 323. — Albert Cohn: Shakespeare in Germany II, S. 1—75.

angeführten Züge sind obendrein wenig originell. Der mißlungene Versuch, das durch Zauberei an die Scheide festgenagelte Schwert zu ziehen, wird in Greenes Friar Bacon von vier Männern unternommen. Einzelne andere Züge hat Der Sturm notwendigerweise mit mehreren Stücken, die Zauberei auf der Bühne darstellen, gemeinsam. So straft der Held in Marlowes Dr. Faustus die, welche ihn ermorden wollen, dadurch, daß sie sich im Kote wälzen müssen (Faustus IV, 2), wie Prospero hier Caliban, Trinculo und Stephano straft, indem er sie in einem Sumpf jagt und sie bis am Kinn im Schlamm stehen läßt (IV).

Eine ganz willkürliche und ungereimte Vermutung hat Meißner ausgesprochen, wenn er behauptet, Shakespeare habe sein Hochzeitsmaskenspiel der Masque entlehnt, die seinerzeit bei der Taufe des Prinzen Heinrich aufgeführt wurde, und worin gleichfalls Juno, Ceres und Iris vorkamen. Es war ungefähr neunzehn Jahre her, daß jenes alte Spiel in Stirling Castle vor König James aufgeführt worden, und so wenig erfinderisch war Shakespeare wahrlich nicht, daß er nötig gehabt hätte, eine Beschreibung dieser Aufführung auszugraben; denn die Masque ist, soviel man weiß, nicht einmal gedruckt gewesen.

Dagegen ist man schon früh darauf aufmerksam geworden, daß Shakespeare zu verschiedenen kleineren Zügen in seiner Dichtung mehrere Reisebeschreibungen benutzt hat. Aus der Beschreibung der Reise Magellans nach dem Südpol in Edens History of Travaile in Ease and West Indies (1577) erhielt er den Namen des Dämonen Setebos und vielleicht die erste Idee zu seinem Caliban; aus Raleighs Discovery of the large, rich and bewtiful Empire of Guiana (1596) die Geschichte von den Menschen, deren Kopf unter ihren Schultern sitzt; Raleigh sagt, obgleich das eine Fabel sein könne, so sei er doch geneigt, es für wahr zu halten, da jedes Kind in den Provinzen Arromai und Canuri versichere, daß dem so sei; ihr Mund sitze mitten auf der Brust. (Man vergleiche die Replik Gonzalos im Sturm (III, 3).*)

*) or that there were such men
Whose heads stood in their breasts? which now we find
Each putter-out of five for one will bring us
Good warrant of.

Hunter hat zuerst darauf aufmerksam gemacht, daß Shakespeare vielleicht in einigen Punkten durch Ariosto zu seinem Werke angespornt worden sei. Es scheint, als ob ihm einige Strophen des dreiundvierzigsten Gesanges aus Orlando furioso in der Erinnerung vorgeschwebt haben; die dreizehnte und vierzehnte Strophe enthalten gleichsam eine schwache Andeutung von Prospero und Miranda, die einhundertsiebenundachtzigste Strophe spricht von der Fähigkeit, durch Zauberei einen Sturm hervorzurufen und nach demselben das Meer wieder zu glätten. Orlando war von Harrington ins Englische übersetzt worden, wir haben jedoch oben (2. Teil, Seite 266) gesehen, daß Shakespeare das Original benutzen konnte; indessen sind die Übereinstimmungen in dem Grad unbedeutend, ja nichtssagend, daß man allzu viel Wesens davon gemacht hat.*)

Merkwürdiger ist es, daß selbst die berühmte und schöne Stelle (IV), wo von der Vergänglichkeit alles Irdischen die Rede ist, diese Stelle, die gleichsam die mit Wehmut gezogene Summe von Shakespeares ganzer Lebensweisheit aus diesen letzten, fruchtbaren Jahren enthält, vermutlich einem ganz unbekannten und untergeordneten zeitgenössischen Dichter entlehnt und von Shakespeare nur leicht seinem Zweck angepaßt ist. Als das von Prospero herauf beschworene Geisterschauspiel vorbei ist, und er das Ge-

---

*) Über den Greis heißt es:

Nella nostra cittade era un uom saggio
Di tutte l'arti oltre ogni creder dotto.

Über sein Verhältnis zur Tochter, das obendrein durch die Unkeuschheit der Mutter begründet wird:

Fuor del commercio popular la invola,
Ed ove piu solingo il luogo vede,
Questo amplo e bel palagio ricco tanto
Fece fare a demonj per incanto.

Über den Sturm, der aber nicht von jedem Greise, sondern von einem Eremiten entfesselt wird, heißt es bloß:

E facea alcuno effetto soprumano,
. . . . . .
Fermare il vento ad un segno di croce
E far tranquillo il mar quando è più atroce.

heimnis verraten hat, daß seine Schauspieler lauter Geister gewesen, die sich in Luft aufgelöst hätten, fügt er bekanntlich hinzu:

Wie dieses Scheines lockrer Bau, so werden
Die wolkenhohen Türme, die Paläste,
Die hehren Tempel, selbst der große Erdball,
Ja, was daran nur teil hat, untergehn
Und, wie dies leere Schaugepräng' erblaßt,
Spurlos verschwinden. Aus dem Stoffe
Der Träum' sind wir gemacht; dies kleine Leben
Umfaßt ein Schlaf. —

Die Stelle lautet auf Englisch:

These our actors
As I foretold you, were all spirits, and
Are melted into air, into thin air
And, like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind. We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep.

In Graf Stirlings Trauerspiel Darius, das 1604 in London erschien, finden sich folgende Verse:

Let greatness of her glassy scepters vaunt,
Not scepters, no, but reeds, soon bruis'd, soon broken;
And let this worldly pomp our wits enchant,
All fades, and scarcely leaves behind a token.
Those golden palaces, those gorgeous halls,
With furniture superfluously fair,
Those stately courts, those sky-encountring walls,
Evanish all like vapours in the air.

Es gibt in der Geschichte vielleicht kein schlagenderes Zeugnis dafür, wie in der Kunst der Stil alles ist, Inhalt und Gedanken im Vergleich mit dem Stil von verschwindender Bedeutung sind. Denn die hübschen, keineswegs unbedeutenden oder schlechten Verse Stirlings enthalten in ganz übereinstimmenden Ausdrücken genau dieselbe Idee wie die Shakespeareschen Zeilen, und zwar zuerst.

Trotzdem würde heutzutage kein Mensch diese gut gereimten Verse noch den Namen ihres Dichters kennen, wenn Shakespeare sie nicht durch einen Druck seiner Hand in einige reimlose Zeilen umgeformt hätte, die, solange die englische Sprache besteht, im Gedächtnis der Menschheit leben werden.

Einige Winke hat Shakespeare, wie von Meißner dargetan, aus Tramptons englischer Übersetzung der Reisebeschreibung von Marco Polo (1579) erhalten; es heißt da über die Wüste Lob in Asien: „Ihr werdet in der Luft den Klang von Trommeln und anderen Instrumenten hören, die den Reisenden Furcht vor bösen Geistern einjagen, welche diese Laute verursachen und auch viele der Reisenden bei Namen rufen.“ *) Man vergleiche hiermit die Worte Calibans im Sturm (III, 2):

Die Insel ist voll Lärm,
Voll Tön' und süßer Lieder, die ergötzen
Und niemand Schaden tun. Mir klimpern manchmal
Viel tausend helle Instrument' ums Ohr
Und manchmal Stimmen . . . .

Und Stephanos darauffolgenden Scherz über die Musik in der Luft, der augenscheinlich eine Hindeutung auf den Gehilfen des Clowns enthält, wenn dieser seinen Morristanz tanzte:

Ich wollte, ich könnte diesen Trommelschläger sehen; er hält sich gut.

Man vergleiche auch die Klage Alonsos (III, 3):

O, 's ist gräßlich, gräßlich!
Mir schien, die Wellen riefen mir es zu,
Die Winde sangen mir es, und der Donner,
Die tiefe, grause Orgelpfeife, sprach
Den Namen Prospero, sie rollte meinen Frevel.

Den ersten Sporn zur Schöpfung der beiden ewigen Gestalten Caliban und Ariel hat Shakespeare vielleicht in Greenes Friar Bacon gefunden, in dessen neunter Szene die beiden Zauberer Bungay und Vandermast miteinander darüber zwisten, ob die Geister der Pyromantik oder der Geomantik, d. h. die Feuergeister oder die Erdgeister, die mächtigsten seien. Die Feuergeister, sagt

*) Johann Meißner: Untersuchungen über Shakespeares Sturm.

Bungay, sind nur klare Schatten, die gleich Herolden an uns vorbeiwandern; die Erdgeister sind stark genug, Berge zu sprengen. Die Erdgeister, antwortet Vandermast, sind stumpf und gleichen der Stelle, die sie bewohnen; sie sind dümmer als die anderen Geister; daher dient diese grobe, irdische Geisterschar nur Gauklern, Hexen und einfachen Zauberern; die Feuergeister dagegen sind mächtig, geschwind, und ihre Kraft reicht weit.

Einen etwas bestimmteren Antrieb zur Schöpfung von Ariels entzückendem Wesen hat Shakespeare aller Wahrscheinlichkeit nach am Schlusse der oben erwähnten Dichtung seines jungen Freundes Fletcher The faithful Shepherdess gefunden. Hier bietet der Satyr der schönen Clorin schließlich seine Dienste in Ausdrücken an, die gleichsam die ersten Vorläufer der Eintrittsreplik Ariels sind (I, 2):

Heil, großer Meister! Heil dir, weiser Herr!
Ich komme, deinen Winken zu begegnen.
Sei's fliegen, schwimmen, in das Feuer tauchen,
Auf krausen Wolken fahren: schalte nur
Durch dein gewaltig Wort mit Ariel
Und allen seinen Kräften.

Das Anerbieten des Satyrs läuft auf ganz dasselbe hinaus.*)

Ein noch auffallenderes Beispiel von Shakespeares Lust und Fähigkeit, Fremdes zu benutzen, liefert jedoch die große Abschiedsrede Prosperos an die Elfen (V, 1):

Ihr Elfen von den Hügeln, Bächen, Hainen ....

---

*) Die Stelle lautet bei Fletcher:

Tell me sweetest,
What new service now is meetest
For the Satyr? Shall I stray
In the middle air, and stay
The sailing rack, or nimbly take
Hold by the moon, and gently make
Suit to the pale queen of night
For a beam to give thee light?
Shall I dive into the sea,
And bring thee coral, making way
Through the rising waves that fall
In snowy fleeces? . . .

diese Rede, in der Shakespeare selbst durch die prachtvolle Beredsamkeit Prosperos von seiner Kunst Abschied nimmt und angibt, was er durch diese Kunst ausgerichtet hat. Als Grundlage für diese Replik hat er — wie Warburton zuerst bemerkte — die Beschwörungsrede aus Ovids Metamorphosen (VII, 197 bis 219) benutzt, die Medea, nach der Eroberung des goldenen Vließes durch Jason an die Geister der Nacht hält, um dadurch auf die Bitte ihres Geliebten dessen altem Vater eine Verlängerung des Lebens zu verschaffen. Shakespeare hat Goldings Übersetzung des lateinischen Dichterwerks benutzt, was eine Vergleichung der beiden Texte bis zur Evidenz dartut. Bei Golding lautet die Stelle:

Ye Ayres and Windes: ye Elues of Hilles, of Brooks, of Woods alone,
Of standing Lakes, and of the Night approche ye everyone
Through helpe of whom (the crooked bankes much wondring at the thing)
I haue compelled streames to run cleane backward to their spring.
By charmes I make the calme seas rough, and make the rough seas playne
And cower all the Skie with clouds and chase them thence againe.
By charmes I raise and lay the windes and burst the Vipers iaw.
And from the bowels of the earth both stones and trees do draw.
Whole woods and Forrests I remoouve: I make the Mountains shake,
And euen the earth it selfe to grone and fearefully to quake.
I call up dead men from their graues and thee, O lightsome Moone,
I darken oft, through beaten brass abate thy perill soone.
Our Sorcerie dimmes the Morning faire, and darkes the Sun at Noone.
. . . . . .
Among the earth-bred brothers you a mortall warre did set
And brought asleepe the Dragon fell whose eyes were neuer shet.

Die entsprechende Replik im Sturm hat folgenden Wortlaut:

Ye elves of hills, brooks, standing lakes, and groves;
And ye that on the sands with printless foot
Do chase the ebbing Neptune, and do fly him
When he comes back; you . . . .
. . . . by whose aid —
Weak masters though ye be — I have bedimm'd
The noontide sun, call'd forth the mutinous winds,
And twixt the green sea and the azur'd vault
Set roaring war: to the dread-rattling thunder
Have I given fire, and rifted Jove's stout oak
With his own bolt: the strong-bas'd promontory
Have I made shake; and by the spurs pluck'd up
The pine and cedar: graves at my command
Have wak'd their sleepers, op'd and let 'em forth
By my so potent art.

Die Anrede an die Elfen ist wörtlich dieselbe. Medea vermag das Meer vor- und rückwärts zu treiben; die Elfen verfolgen hier die weichenden Wogen und fliehen, wenn sie zurückkehren. Sowohl Medea als auch Prospero berufen sich auf die Fähigkeit, den Himmel zu bewölken, die Sonne zu verdunkeln, die Winde zu entfesseln, Bäume zu zersplittern oder mit den Wurzeln auszureißen, sogar Berge zittern zu machen und Gräber zu zwingen, daß sie sich öffnen und die Toten wieder herausgeben.

Was die Namen im Sturm angeht, so kommen Prospero und Stephano schon in Ben Jonsons Every man is his Humour (1595) vor; Prospero war außerdem der Name eines zu Shakespeares Zeit bekannten Reitlehrers in London. Malone leitete seinerzeit den Namen Caliban von Canibal her. Es ist möglich, daß dieser Menschenfressername Shakespeare vorgeschwebt hat, obgleich Caliban gar keine Neigung zur Menschenfresserei hat. Es ist sogar wahrscheinlich, da die bei der Schilderung von Gonzalos Utopie von Shakespeare benutzte Stelle aus Montaigne sich in einem Des Cannibales überschriebenen Kapitel befindet. Furneß, der eine so groß angelegte und vortreffliche Shakespeare-ausgabe begonnen hat, findet diese Auslegung ungereimt. Er ist geneigt, mit Th. Elze den Namen von der in der Nähe von Tunis belegenen Stadt Calibia herzuleiten; doch ist der Zusammenhang zwischen Caliban und Calibia keineswegs einleuchtender. Den Namen Ariel fand Shakespeare in Jesaia (29, 1) als den Namen der Stadt, wo David sich niederließ, und nahm ihn natürlich

wegen der Klangähnlichkeit mit dem lateinischen und englischen Wort für Luft auf.

Hiermit ist wohl alles erschöpft, was über die literarischen Quellen des Sturmes zu bemerken ist. Es mag nur noch hinzugefügt werden, daß Dryden und Davenant zu ihrer entsetzlichen Bearbeitung des Sturmes, die 1670 in London erschien, Partien aus Calderons oben erwähntem Werke En esta vida todo es vertad y todo es mentira stark benutzt haben und so zu Miranda, die nie einen Mann gesehen hat, als Gegenstück Hippolyto, der nie ein Weib gesehen hat, aufstellen konnten.

XXII.

Obgleich der Sturm als Schauspiel betrachtet dramatischer Spannung entbehrt, ist das Stück doch so überströmend reich an Poesie — von einer mächtigen magisch wirkenden Einbildungskraft erzeugt — daß es wie eine kleine, in sich begrenzte Welt durch die Fähigkeit des Vollkommenen, zu entzücken, das Gemüt des Lesers überwältigt. Wenn ein gewöhnlicher Mensch sich einen lehrreichen Eindruck von seiner Kleinheit und von dem Erhebenden in der unberechenbaren Größe eines wirklichen Genies verschaffen will, so möge er sich in dieses letzte Meisterwerk von Shakespeare vertiefen. Kniefällige Bewunderung wird recht häufig die Folge dieses Studiums sein.

Shakespeare hat hier freier als je gedichtet, seitdem er den Sommernachtstraum und den ersten Teil von Heinrich IV. schrieb. Er konnte und mußte dies, weil er trotz der Rücksichten, welche die Gelegenheit ihm vorschrieb, und trotz des Zwanges, den sie ihm auferlegte, sich hier mehr als irgendwo sonst in diesen seinen letzten Jahren mit seiner ganzen Persönlichkeit an seine Arbeit hingab. Das Stück ist unter den Werken dieses Zeitraumes dasjenige, das einem Bekenntnis am ähnlichsten sieht. Shakespeare ist, außer in Hamlet und Timon, früher nie so persönlich gewesen.

In gewisser Beziehung kann man vom Sturm sagen, daß das Stück im Zusammenhang mit dem Seelenzustande des düsteren Zeitraumes geschrieben ist. Wiederum ist hier von empörender Undankbarkeit die Rede, von List und Gewalt, gegen den Guten ausgeübt.

Herzog Prospero von Mailand, der, in wissenschaftliche Forschungen vertieft, in seinem Büchersaal sein wahres Herzogtum fand, hatte unvorsichtig die Verwaltung seines kleinen Reiches seinem Bruder Antonio überlassen; sein Vertrauen rief Antonios Falschheit wach. Dieser wußte alle von Prospero angestellten Beamten für sich zu gewinnen, verband sich mit dem Feinde Prosperos, dem König Alonso von Neapel, machte das früher freie Mailand zu einem Vasallenstaat dieses Königs, zog auch dessen Bruder Sebastian mit in den Verrat hinein, überrumpelte und stürzte dann seinen Bruder und ließ ihn mit seiner dreijährigen Tochter in einem gebrechlichen Boote auf dem Meere aussetzen. Ein Edelmann aus Neapel, namens Gonzalo, versah das Boot aus Mitleid nicht nur mit Lebensmitteln, sondern auch mit neuen Kleidern, Hausgerät und den Prospero so werten Büchern, auf denen seine übermenschliche Macht beruht. Auf einer unbewohnten Insel trieb das Boot an Land. Hier erlangt Prospero durch seine Forschung die Herrschaft über die Geisterwelt, unterwarf sich mit ihrer Hilfe den einzigen Urbewohner des Landes, Caliban, und lebte dann in Stille und Einsamkeit für die Entwickelung und Veredelung seines Geistes, für die Freude an der Natur, für die sorgfältigste Erziehung seiner Tochter, durch die er sie bald so weit gebracht hat, wie es bei Fürstentöchtern selten der Fall ist. Zwölf Jahre sind vergangen, Miranda ist fünfzehn Jahre alt, da das Stück beginnt.

Prospero weiß, daß sein Glücksstern gerade im Zenith steht. Er kann alle seine alten Feinde in seine Gewalt bekommen. Der König von Neapel hat seine Tochter Claribella mit dem Könige von Tunis verheiratet; die Hochzeit hat, wunderlich genug, bei dem Bräutigam stattgefunden (es ist wohl auch das erste Mal, daß ein christlicher König von Neapel seine Tochter einem Mohammedaner zur Gattin gab), und als er mit seinem ganzen Gefolge, darunter dem Bruder und dem Thronräuber Antonio, auf der Heimreise begriffen ist, entfesselt Prospero durch seine Magie den Sturm, der die ganze Gesellschaft nach seiner Insel verschlägt, wo sie hinlänglich gedemütigt und umhergetummelt wird, bis Prospero ihnen endlich verzeiht, nachdem der Königssohn Ferdinand, durch die ihm auferlegten Proben gereift, in Übereinstimmung mit Prosperos heimlichem Wunsche mit der lieblichen Miranda vereinigt worden ist.

Im Sturm hat Shakespeare augenscheinlich mit vollem Bewußtsein ein Gesamtbild der Menschheit, wie sie ihm jetzt erschien, geben wollen. Es finden sich hier — was bei ihm etwas ganz Neues ist — typische Gestalten für die verschiedenen Phasen des Menschengeschlechtes.

Caliban ist der Vorzeitstypus, der Urbewohner, die Tiergestalt, die sich zu der ersten rohen Menschengestalt entwickelt hat, Prospero dagegen der Typus der höchsten Veredlung der Menschennatur, der Zukunftsmensch, der Übermensch, der wirkliche Zauberer.

Shakespeare hatte, wie wir sahen, einige Jahre vorher den Entwurf zu einer solchen Gestalt gemacht, als er Cerimon in Perikles (siehe 3. Teil, Seite 165) in unbestimmten Umrissen skizzierte. Prospero ist die Ausführung dessen, was die Hauptreplik Cerimons nur lose andeutet: eine Persönlichkeit, die sich alle die segensreichen Kräfte, die den Metallen, den Steinen und den Pflanzen inne wohnen, untertan gemacht hat. Er ist ein Wesen mit fürstlichem Gepräge, das sich die äußere Natur unterworfen, seine innere, häufig aufbrausende Natur ins Gleichgewicht gebracht und die Bitterkeit über das ihm zugefügte Unrecht in die seinem reichen Seelenleben entströmende Harmonie ertränkt hat.

Bitteres Unrecht ist ihm geschehen wie allen anderen Helden und Heldinnen Shakespeares aus dem letzten Jahrzehnt (Perikles, Imogen, Hermione ebensowohl wie Lear und Timon). Gegen Prospero ist sogar mehr gesündigt worden als gegen den Menschenfeind; er hat mehr gelitten, mehr verloren durch die Undankbarkeit. Er hat ja sein Vermögen nicht vergeudet wie Timon; er hat über Beschäftigungen höherer Natur seine weltlichen Interessen vernachlässigt und ist seiner Sorglosigkeit und seinem Vertrauen zum Opfer gefallen.

Das Unrecht, worunter Imogen und Hermione litten, war nicht so abscheulichen Ursprungs als das, wodurch er gestürzt worden ist; jenes Unrecht entsprang irregeleiteter Liebe, konnte daher schließlich leichter Verzeihung erlangen; das ihm widerfahrene Unrecht entsprang lauter niedrigen Leidenschaften: Neid, Habsucht. Durch Leiden geprüft ist er gleichzeitig durch sie so gestählt, daß er, als der Schlag ihn trifft, weit entfernt machtlos zusammenzusinken, nun erst Macht entfaltet und zwar eine umfassende, fürchterliche Macht. Er wird der große unwiderstehliche Magus —

der Shakespeare solange gewesen war. Seine Tochter, die ein Kind ist, kennt und begreift nicht, was er vollbringen kann; aber seine Feinde bekommen es zu fühlen; er spielt mit ihnen, zwingt sie, ihr Auftreten gegen ihn zu bereuen, und vergibt ihnen dann mit der hohen Überlegenheit, zu der Timon sich nie zu erheben vermochte, doch auch ohne die alles auslöschende Zärtlichkeit, womit Imogen und Hermione den reuigen Missetäter begnadigten.

In seiner Vergebung ist weniger von Menschenliebe zum Sünder als von dem Element, das während der vergangenen Jahre solange und so ausschließlich die Seele Shakespeares erfüllt hatte: die Verachtung. Sein Vergeben ist die verachtende Gleichgültigkeit nicht so sehr des Machthabers, der sich imstande fühlt, seine Feinde nötigenfalls aufs neue zu überwältigen, als vielmehr des Weisen, den die Wandelbarkeit seines äußeren Geschicks nicht mehr sonderlich rührt.

In den kritischen Bemerkungen, mit denen Richard Garnett dieses Schauspiel in der Irvingausgabe versehen, hat er sehr treffend hervorgehoben: wenn Prospero ohne Selbstüberwindung vergeben könne, so beruhe dies darauf, daß er sich eigentlich aus dem verlorenen Herzogtum nicht viel mache und den Zorn über die Niederträchtigkeit, die ihn seines Reiches beraubt hat, nicht sonderlich tief fühle. Das Glück seiner Tochter ist das einzige, das ihn jetzt voll und ganz interessiert. Ja, er sagt sich so völlig von dem Dichten und Trachten der Welt los, daß er ohne irgendwelchen äußeren Zwang seinen Zauberstab zerbricht, sein Zauberbuch ertränkt und in den Reihen der gewöhnlichen Menschen einen Platz einnimmt, ohne etwas anderes zu bewahren als einen unverlierbaren Schatz an Lebenserfahrungen und Gedanken. Ich führe einen Passus von Garnett an, weil er überraschend mit der in dieser Schrift dargestellten Grundauffassung von Shakespeares Entwickelungsgang übereinstimmt.

„Daß diese Don Quijoteartige Höhe von Großmut bei Prospero nicht überrascht, das verrät, wie tief sein Wesen in Shakespeares eigener Natur begründet ist. Das Stück zeigt uns besser als irgend ein anderes, was die Disziplin des Lebens aus Shakespeare gemacht hatte, als er gegen fünfzig Jahre alt war. Bewußte Überlegenheit, unbefleckt von Hochmut, lebhafte Verachtung

gegen das Mittelmäßige und Niedrige, Nachsicht, mit einem sehr bedeutenden Teil von Verachtung durchsetzt, Gemütsklarheit, die leidenschaftliche Liebe, doch keineswegs Zärtlichkeit ausschließt, Intelligenz, die über die Moralität emporragt, ohne sie jedoch auf irgendeine Weise zu vermindern oder zu verderben: das sind die geistigen Züge des Mannes, bei dessen Entwickelung der Weltmann mit dem Dichter Schritt gehalten hatte, und der nun als das vollendete Muster beider strahlte."

Mit anderen Worten: Seine eigene Natur strömte in die Prosperos hinüber. Daher ist Prospero nicht nur der hochsinnige und große Mensch, sondern das Genie, d. h. das sinnbildlich geschilderte, nicht wie in Hamlet psychologisch dargestellte Genie. Außerhalb Prosperos hörbar, sichtbar zeigt sich sein Genius; außerhalb Prosperos hörbar, sichtbar befindet sich sowohl der innere wie der äußere Widerstand, den er zu bekämpfen gehabt. — Die beiden Gestalten, in denen diese geistige Macht und dieser Widerstand verkörpert sind, gehören zu den herrlichsten Schöpfungen des Kunstgenies irgendeines Zeitalters und irgendeines Dichters. Ariel und Caliban sind ein übernatürliches und ein tierisch natürliches Wesen, die das ganze Leben der Menschlichkeit erhalten haben.

Daß Prospero der Zukunftsmensch, der Übermensch ist, zeigt sich zunächst in seiner Herrschaft über die Naturkräfte. Er gilt für einen Zauberer; und Shakespeare hat in dem 1607 verstorbenen Dr. Dee, einem bedeutenden Gelehrten und gewissenhaften Manne, der selbst glaubte, Geister und Teufel zitieren zu können, und dieserhalb bei seinen Zeitgenossen im höchsten Ansehen stand, für die äußere Ausstattung Prosperos ein Modell gefunden. Selbstverständlich würde zu Shakespeares Zeit ein nur mit einem geringen Teil der heutigen Naturwissenschaft ausgerüsteter Mann für einen unbegreiflichen, unüberwindlichen Zauberer gegolten haben. Unbewußt nimmt Shakespeare also in Prospero nur die Zeitentwickelung vorweg.

Statt ihm nun nur einen Zauberstab zu verleihen, zog der Dichter es im Interesse der poetischen Belebung vor, ihm die Naturkraft selbst als dienenden Geist zu überweisen, und so schaffte er denn Ariel in Übereinstimmung mit seinem eigenen dichterischen Programm aus dem Sommernachtstraum (V, 1):

Und wie die schwangre Phantasie Gebilde
Von unbekannten Dingen ausgebiert,
Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
Das luft'ge Nichts und gibt ihm festen Wohnsitz.
So gaukelt die gewalt'ge Einbildung;
Empfindet sie nur irgendeine Freude,
Sie ahndet einen Bringer dieser Freude.

Ein solcher Freudenbringer ist Ariel. Sobald er sich zeigt, ist der Zuschauer zufrieden und vergnüglicher Eindrücke sicher. Er ist der einzige gute Engel, der in der Geschichte der Poesie interessiert und als ein lebendiges Wesen wirkt — ein nicht christlicher Engel, Geist oder Elf, Verkünder von Prosperos Gedanken und Vollstrecker seines Willens mit der Kraft aller der Elementargeister, über die der große Magus gebietet. Er ist gleichsam ein Sinnbild von Shakespeares eigenem Genius; er ist in Wahrheit der freundliche, vertraute Geist, den zu besitzen, wie Shakespeare im sechsundachtzigsten Sonett sagt, ein anderer Dichter sich rühmte. Seine Sehnsucht nach Befreiung von seinem Dienste enthält daher eine ganz eigentümliche und rührende Symbolik für die Sehnsucht von Shakespeares Genius nach Ruhe.

Er besitzt die Allgegenwart und das Verwandlungsvermögen der Phantasie. Er wandelt über den Schaum des Meeres, läuft auf dem scharfen Nordwind, gräbt sich in die gefrorene Erde hinab. Bald ist er Feuergeist und verbreitet Schrecken, lodert mehrflammig auf dem Mast, an den Raaen, längs des Bugspriets eines Schiffes empor, fließt dann in einen Feuerstrahl zusammen und schlägt ein mit der Schnelligkeit des Blitzes. Er verwandelt sich in ein Meerweib, spielt und singt lockende Lieder, bald sichtbar, bald unsichtbar. Er ist selbst gleichsam eine gaukelnde Musik, wie die Töne der Luft, bald Hundegebell, bald Hahnengeschrei, bald das beredte Plätschern der Wellen. Denn seinem innersten Wesen und seinem Namen nach ist er Luftgeist, Luftspiegelung, Licht- und Lauthalluzination. Er ist wie ein Vogel, er kann wirken wie eine Harpye, kann seinen Weg im Dunkel finden, kann zur Mitternachtszeit von den verhexten Bermudasinseln Tau holen; er dient mit Treue und Eifer den Guten, erschreckt, verwirrt und hänselt die Schlechten, ist anmutig und leicht, blitzschnell und fein.

Er stand vormals bei der Hexe Sycorax in Diensten; da er aber ihr Mißvergnügen erregte, so zwängte sie ihn in die Spalte einer Fichte ein, und erst nach vieljähriger Gefangenschaft wurde er durch Prosperos Zaubermacht von dieser Pein erlöst. Zum Danke dafür dient er ihm, sehnt sich jedoch stets nach der ihm nach einer gewissen Frist versprochenen Freiheit. Obgleich sein Wesen Luft ist, so kann er doch sehr wohl Mitleid empfinden und sich in Ergebenheitsgefühle versetzen, die er eigentlich nicht hegt. Das Dienstverhältnis peinigt ihn indessen so sehr, daß er dem Tage, da die Stunde seiner Freiheit schlägt, mit Freuden entgegensieht.

Während also Ariel Luft- und Feuergeist ist, dessen Wesen sich in Schabernack und Musik auflöst, bildet die Erde das Element Calibans; er ist eine Art von Landfisch, eine aus schweren und groben Stoffen geformtes Wesen, das Prospero aus einem tierischen Dasein zu einem menschlichen emporgehoben hat, ohne ihm jedoch eine wirkliche Kultur einimpfen zu können. Als Prospero zur Insel kam, verzog er Caliban, streichelte ihn oft, gab ihm Wasser mit Saft von Beeren zu trinken, lehrte ihn „das große Licht und das kleine“ nennen, nahm ihn in sein Haus auf und brachte ihm allmählich die Kunst der Rede bei. Das alles änderte sich jedoch, als Caliban in seinem wilden Triebe sich an Miranda vergreifen wollte. Von nun an hat Prospero ihn als einen Sklaven behandelt und benutzt. Und wunderlich genug, Shakespeare hat Caliban durchaus nicht als ein gänzlich rohes, prosaisches, von der Poesie der verzauberten Insel unberührtes Wesen stempeln wollen. Während die vulgären Fremden Stephano und Trinculo in der Regel in Prosa sprechen, ist Calibans Rede stets rhythmisch, ja wenige Verse des Stückes sind so melodisch schön als die, welche seinen tierischen Lippen entströmen. Es ist dies gleichsam eine Erinnerung an die Zeit, da er innerhalb des Zauberkreises mit Prospero und Miranda als deren Genosse zusammen lebte.

Seitdem er jedoch von ihrem Genossen zu ihrem Sklaven herabgesunken, ist alle Dankbarkeit für früher erwiesene Wohltaten aus seinem Gemüte verschwunden, und er gebraucht die Sprache, die er gelernt hat, nur um seinen Herrn, der ihm, dem Urbewohner, sein Königreich geraubt hat, zu verfluchen. Er hat den Haß des Wilden gegen den zivilisierten Eroberer.

Wir sahen, daß Shakespeare während dieses seines letzten schöpferischen Zeitraumes bei seinem Abscheu vor den Lastern des Hof- und Kulturlebens sich geneigt fühlte, von einer Art von Naturzustand fern von aller Zivilisation zu träumen (Cymbeline). Aber sein Instinkt war allzu sicher, seine Weisheit allzu gesund, als daß er je mit den Utopisten seinerzeit an einen ursprünglichen Zustand der Reinheit und des Seelenadels oder an ein der geschichtlichen Zeit vorhergehendes Goldalter geglaubt hätte. Caliban ist unter anderm ein Protest gegen diese Schwärmervorstellung, und Shakespeare hat mit dieser Art von Phantastereien geradezu Scherz getrieben in den von Montaigne entlehnten und Gonzalo in den Mund gelegten Zeilen über die Einrichtung eines Idealstaates ohne Handel, Obrigkeit und Gelahrtheit, ohne Reichtum und Armut, ohne Korn, Wein oder Öl und ohne irgendwelche Arbeit, wo alle müßig gingen. Caliban ist also der Mensch der Urzeit, der Mensch der Vorzeit, doch so, daß ein dichterisch angelegter Philosoph unserer Tage die Züge des ewigen Pöbels in ihm gefunden hat. Es war lehrreich zu sehen, mit wie geringen Änderungen Renan ihn zu einem modernen Sinnbild machen und zeigen konnte, wie Caliban (als die dumme, bäuerisch-schlaue Demokratie aufgefaßt), wenn er gekämmt und gewaschen worden, genau ebensogut wie die alte aristokratisch-kirchliche Despotie die konservative Tonart anstimmen, die Kunst beschützen, sich der Wissenschaft gnädig annehmen könne usw.

Caliban ist bei Shakespeare vom Teufel mit der Hexe Sycorax erzeugt und kann sich selbstverständlich bei diesem Ursprunge schwerlich zu engelgleicher Güte oder Reinheit erheben. Da er indessen mehr eine Elementarmacht als ein Mensch ist, so ruft er im Gemüt des Zuschauers keine Entrüstung oder Verachtung hervor, sondern wirkt nur belustigend. Er ist mit überlegenem Humor erfunden und ausgeführt. Er symbolisiert humoristisch die wilden Eingeborenen, welche die Engländer in Amerika antrafen, und denen sie in Form von Alkohol die Segnungen der Zivilisation schenkten. Nicht nur witzig, sondern geradezu tiefsinnig ist die Szene (II, 2), in welcher Caliban, der Trinculo und Stephano anfangs für zwei von Prospero ihm zur Qual ausgesandte Geister hält, sich weiß machen läßt, Trinculo sei früher der Mann im Monde gewesen, den Miranda ihm in schönen mondhellen Nächten gezeigt habe,

und ihn als seinen Gott anbetet, weil er die Flasche mit dem himmlischen Trank besitzt und sie ihm an den Mund gesetzt und ihm den wundervollen Rausch verschafft hat, den das feurige Wasser hervorruft.

In die Mitte zwischen die beiden Symbole der höchsten Kultur und der rohesten Natur stellte Shakespeare dann die Jungfrau, edel an Leib und Seele wie ihr Vater, und doch so ganz und so ausschließlich Naturkind, daß sie ohne irgendwelchen Widerstand jedem Triebe folgt, daher auch dem Naturtriebe der Liebe. Sie ist das Gegenstück zu dem in Prospero dargestellten Mannesideal, das weiblich Bewundernswürdige (daher der Name Miranda). Um sie ganz unberührt und frisch zu bewahren, hat Shakespeare sie beinahe so jung gemacht wie seine Julia, und um den Eindruck der jungfräulichen Unberührtheit noch mehr zu erhöhen, hat er den später von den Spaniern gebrauchten und mißbrauchten Zug angewandt, sie heranwachsen zu lassen, ohne daß sie je ein einziges, junges Wesen des anderen Geschlechts gesehen hätte. Daher die gegenseitige Bewunderung, als sie mit Ferdinand zusammentrifft. Sie sagt am Schlusse des ersten Aufzuges:

Glaubt mir, Vater,
's ist herrlich von Gestalt; doch ist's ein Geist.

Und als Prospero dieses verneint:

Nennen möcht' ich
Ein göttlich Ding ihn: nichts natürliches
Sah ich so edel je.

Ferdinand steht nicht vor ihr zurück:

Schönes Wunder,
Seid Ihr ein Mädchen oder nicht?

Prospero, dessen Größe sich nicht weniger in seiner Macht über die Menschen zeigt als in seiner Herrschaft über die Natur, hat Ferdinand und Miranda zusammengeführt, und er läßt, obgleich er sich über die gegenseitige Anziehung zwischen den beiden erbittert stellt, alles sich genau so zwischen ihnen entwickeln, wie er es will, und wie er es vorhergesehen hat.

Prospero schaut mit derselben Sicherheit in die Menschenseelen hinein wie Shakespeare. Prospero waltet allen seinen

Umgebungen gegenüber ebenso unzweifelhaft als Vorsehung, wie Shakespeare gegenüber seinen erdichteten Gestalten. Es ist fast ein sinnbildlicher Zug, wenn Prospero seinen fremden Gästen die beiden jungen Leute zeigt, wie sie Schach spielen; sie spielen, wie sie wollen, zugleich aber wie sie sollen. Es liegt übrigens beinahe etwas Persönliches in Shakespeares Schilderung des erziehenden und ermahnenden Verhältnisses, in dem Prospero zu dem liebenden Paare steht. Garnett hat aus der wiederholten Aufforderung an Ferdinand, nicht dem Triebe des Blutes zu folgen, sondern Enthaltsamkeit zu zeigen, bis die Stunde der Hochzeit schlage, schließen wollen, das Stück müsse mehrere Tage vor der Vollziehung der fürstlichen Hochzeitszeremonien aufgeführt worden sein. Doch zielen diese Warnungen schwerlich auf den Pfalzgrafen als Bräutigam ab. Das würde ja wie eine Taktlosigkeit, wie Naseweisheit geklungen haben. Nein, weit eher liegt, wie schon (1. Teil, S. 47) erwähnt, ein wehmütiges Bekenntnis und eine rein persönliche Erinnerung vor. Shakespeare kann nicht in den Verdacht geraten, in erotischen Fragen der Formenverehrung gehuldigt zu haben. In Maß für Maß wird, wie wir sahen, der Standpunkt verfochten, daß jenes, wenn auch ohne Zeremonien, zwischen den beiden Liebenden gestiftete Verhältnis, das so hart bestraft werden soll, ebenso gut sei wie eine Ehe. Er spricht also nicht aus Formenglauben, sondern aus Erfahrung. Jetzt, da er in seinen Gedanken schon auf der Heimreise nach Stratford begriffen ist und sich lebhaft ausmalt, was seiner dort harrt, jetzt ist die Erinnerung wieder in ihm erwacht, wie er selbst und Anna Hathaway seinerzeit ihrer Verbindung vorgegriffen hatten, und er nennt als die ihm bekannte Strafe den Fluch (IV, 1):

Dürrer Haß,
Scheeläugiger Verdruß und Zwist bestreut
Das Bett, das euch vereint, mit eklem Unkraut,
Daß ihr es beide haßt.

Shakespeare übernahm, wie wir bemerkten, aus irgendeiner Quelle, daß der junge Freier sich der Prüfung unterwerfen muß, Brennholz zu schleppen. Durch die Übernahme dieses Zuges scheint er das Dienen aus Liebe als das schöne und große Vorrecht des Menschen haben darstellen zu wollen. Für Caliban ist jeder Dienst Sklaverei; er brüllt durch das ganze Stück nach Freiheit und zwar

am stärksten, wenn er betrunken ist. Doch auch für Ariel ist jedes Dienstverhältnis, selbst einem höheren Wesen gegenüber, nur Qual. Dem Menschen allein ist es eine Freude zu dienen, wenn er liebt. Darum trägt Ferdinand Miranda zuliebe ohne Klage, ja mit Befriedigung die ihm auferlegte Prüfung (III, 1):

Ich bin nach meinem Stand
Ein Prinz, Miranda, ja, ich denk', ein König ....
Den Augenblick, da Euch ich sah, da flog
Mein Herz in Euren Dienst; da wohnt's nun, mich
Zum Knecht zu machen ....

Und sie hat ihrerseits dieselbe Empfindung von der Seligkeit des Dienens:

Ich bin Euer Weib, wenn Ihr mich haben wollt,
Sonst sterb' ich Eure Magd; Ihr könnt mir's weigern,
Gefährtin Euch zu sein, doch Dienerin
Will ich Euch sein, Ihr wollet oder nicht.

Und kraft eines ganz verwandten Gefühls kehrt Prospero nach seinem Mailand zurück, um seine Verpflichtungen gegen das Reich zu erfüllen, dessen Regierung er seinerzeit vernachlässigt hat.

Der Sturm hat gewisse Analogien mit dem Sommernachtstraum. Hier wie dort eine phantastische Welt. Hier wie dort spielen himmlische Mächte mit irdischen Toren. Die Art und Weise, wie Caliban in dem Trunkenbold Trinculo einen Gott erblickt, erinnert an Titanias verliebte Anbetung des Esels Zettel. Beide Stücke sind ferner Hochzeitsfestspiele. Aber dennoch, welch ein Gegensatz! Der Sommernachtstraum ist von Shakespeare im Alter von ungefähr sechsundzwanzig Jahren geschrieben worden als eines seiner ersten selbständigen Werke und bedeutet seinen ersten Triumph. Hier ist alles Sommer. Der Sturm ist dagegen von Shakespeare in seinem neunundvierzigstem Lebensjahre als ein Abschied von der Kunst und dem Künstlerleben geschrieben worden, und in diesem Schauspiele ist alles Herbst.

Die Landschaft ist durch und durch eine Herbstlandschaft, und die Zeit ist die Tag- und Nachtgleiche mit ihren Stürmen und Schiffbrüchen. Mit sorgfältiger Kunst sind alle Pflanzen, die genannt werden, sogar die nur in den Vergleichen vorkommenden, Herbstblumen, Obst oder Gewächse, die in einer nördlichen Land-

schaft vorzüglich im Herbste vorkommen. Denn trotz der südlichen Lage der Insel und der im Schauspiele vorkommenden südlichen Namen ist das Klima als ein nordisches und als ein recht rauhes geschildert. Sogar die Repliken der Götter, z. B. der Monolog der Ceres, zeigen, daß die Jahreszeit der späte September ist — der jetzigen Lebensperiode und Stimmung Shakespeares entsprechend.

Und kein Mittel, Stimmung hervorzurufen, ist unbenutzt gelassen. Die Untergangswehmut, die aus der großen Rede Prosperos über das spurlose Verschwinden alles Lebens hervorklingt, harmoniert mit der Jahreszeit des Stückes und mit Shakespeares jetziger Grundanschauung: Wir sind aus demselben Stoff wie unsere Träume; tiefer Schlaf, ehe wir zum Leben erwachen, und tiefer Schlaf nachher. Und wie persönlich klingt es nicht, wenn Prospero in der letzten Szene des Stückes sagt:

> Dann zieh' ich in mein Mailand, wo mein dritter
> Gedanke soll das Grab sein.

Wie deutlich fühlt man, daß Stratford jenes Mailand des Dichters war, gleichwie die Sehnsucht Ariels die Sehnsucht seines eigenen Genius nach Ruhe versinnbildlichte. Er hatte zur Genüge gekostet von der Last der Arbeit, von dem anstrengenden Zauber der Phantasie, von der Kunst, vom Leben in der großen Stadt, und das Gefühl von der Fruchtlosigkeit allen Strebens hat ihn ergriffen. Er glaubt durchaus nicht, daß sein Lebenswerk Spuren hinterlassen oder Folgen haben werde:

> Das Fest ist jetzt zu Ende; unsre Spieler,
> Wie ich Euch sagte, waren Geister und
> Sind aufgelöst in Luft, in dünne Luft.

Wie Prospero hatte er seinerzeit sein Ansehen eingebüßt, indem er seiner Kunst oblag, und auf dem Ozean des Lebens war er an der verzauberten Insel gelandet, wo er Herr und Meister wurde, über Geister gebot, und den Lichtgeist zum Diener, den Geist der Roheit zum Sklaven hatte. Auf sein wie auf Prosperos Geheiß hatten die Gräber sich geöffnet, und die Gestalten der Vorzeit waren durch seine Zauberkunst von den Toten auferstanden. Die Worte, womit Prospero den fünften Aufzug eröffnet, ent-

sprangen denn auch trotz aller düsteren Gedanken an den Tod und aller müden Gedanken an die Ruhe seinen eigenen Lippen:

Jetzt naht sich der Vollendung mein Entwurf,
Mein Zauber reißt nicht, meine Geister folgen,
Die Zeit geht aufrecht unter ihrer Last.

Alles ist bald vollbracht, und für Ariel schlägt die Stunde der Freiheit. Ohne Wehmut ist der Abschied zwischen dem Meister und seinem Genius keineswegs. Daher zuerst:

Mein Liebling Ariel! Ja, du wirst mir fehlen,
Doch sollst du Freiheit haben.

Denn Prospero hat sich selbst gelobt und fest beschlossen, daß es mit seiner Zauberei nun ein Ende haben solle. Daher zuletzt:

Mein Herzens-Ariel,
Dies liegt dir ob; dann in die Elemente!
Sei frei und leb' du wohl!

Im eigenen Namen hat er schon von seinen Elfen Abschied genommen, und noch nie hatten auf Shakespeares Bühne die Worte einer dargestellten Gestalt in dem Grad persönlich geklungen, wie wenn Prospero sagt:

Doch dieses grause Zaubern
Schwör' hier ich ab; und hab' ich erst — wie jetzt
Ich's tue, — himmlische Musik gefordert,
. . . . . so brech' ich meinen Stab,
Begrab' ihn manche Klafter in die Erde,
Und tiefer, als ein Senkblei je geforscht,
Will ich mein Buch ertränken.

Dann ertönt feierliche Musik. Und Shakespeares Lebewohl an seine Kunst war ausgesprochen.

Die Mitarbeiterschaft an Heinrich VIII. sowie das Ausarbeiten und Inszenesetzen des Sturmes bilden den letzten Ausschlag seiner Tätigkeit für das Theater. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat er nur den Schluß der Hoffeste abgewartet, um seinen lange gehegten Plan, London zu verlassen und sich nach Stratford zurückzuziehen, zur Ausführung zu bringen. Die recht törichten Sticheleien Ben Jonsons über sein letztes Meisterwerk, der Ausfall

gegen those, that beget tales, tempests and such like drolleries (siehe 2. Teil, S. 133) trafen ihn nicht mehr in London. Bei der Besprechung seiner Bestrebungen, sein Kapital zu vermehren und in Stratford Häuser und Ländereien anzukaufen, haben wir gezeigt, daß ihm schon früh das Ziel vorgeschwebt haben muß, die Hauptstadt zu verlassen, das Theater und die Literatur aufzugeben, um seine letzten Lebensjahre auf dem Lande zu verbringen (siehe 1. Teil, S. 201). Wenn er nach Vollendung des Sturmes die Ausführung dieses Entschlusses noch aufgeschoben hat, so traf nur vier Monate später ein Ereignis ein, das ihm ein letzter und entscheidender Sporn zum Aufbruche sein mußte. Im Juni 1613 geriet, wie wir sahen, während einer Aufführung von Heinrich VIII. das Globetheater in Brand und wurde völlig von den Flammen verzehrt. Es war der Schauplatz seiner langjährigen Wirksamkeit, der so in Rauch aufging und spurlos verschwand. Wahrscheinlich hatte er einen Anteil an der szenischen Ausstattung und an den Kostümen, die gänzlich verbrannten. Jedenfalls wurden alle Handschriften zu seinen zahlreichen Schauspielen, die sich im Theater befanden, dieser ganze, nicht zu taxierende Schatz, ein Raub der Flammen, ein für ihn gewiß schmerzlicher, für die Nachwelt unersetzlicher Verlust.

XXIII.

Es muß ein bedeutungsvoller Tag in Shakespeares Leben gewesen sein, jener Tag, da er — nachdem er seine Wohnung in London aufgegeben hatte — sein Pferd bestieg, um nach Stratford-on-Avon zurückzureiten und sich dort dauernd niederzulassen.

Sicherlich hat er da an den Tag zurückdenken müssen, da er im Jahre 1585, achtundzwanzig Jahre jünger, seinen ersten Ritt von Stratford nach London unternahm, um in der großen Stadt sein Glück zu versuchen, und da das Leben von den Nebeln der Ungewißheit und der Erwartungen eingehüllt vor ihm lag. Damals hatte sein Herz laut gepocht, während sein Pferd dahintrabte. Damals hatte er gefühlt, was er später in seinem Heinrich V. (III, 7) den französischen Thronerben sagen ließ: Wenn ich auf meinem Gaul reite, so schwebe ich in Lüften, ich bin ein Falke; er trabt auf der Luft, die Erde singt, wenn er sie berührt; das

schlechteste Horn seines Hufes ist musikalischer als die Pfeife des Hermes.

Jetzt lag das Leben hinter ihm. Was er erhofft hatte, war in gewisser Beziehung über alles Erwarten in Erfüllung gegangen. Er war ein berühmter Mann, ein Mann, der sich eine Stufe über seinen Stand emporgeschwungen hatte, und er war vor allen Dingen ein sehr wohlhabender Mann — doch glücklich fühlte er sich nicht.

Mehr hatte die große Stadt, in der er beinahe ein Menschenalter verbracht hatte, ihn gleichwohl nicht zu fesseln vermocht, als daß er sie ohne Entbehrung verlassen konnte. Weder Mann noch Weib waren ihm dort so teuer, daß er seinet- oder ihretwegen das Gewimmel der Stille, die Gesellschaftlichkeit der Einsamkeit, den Aufenthalt in London der zurückgezogenen Existenz auf dem Lande im Kreise seiner Verwandten und im innigen Verein mit der Natur vorgezogen hätte.

Er hatte genug gearbeitet, sein Arbeitstag war zu Ende, und er konnte nun endgültig seinen Namen von dem Flecken reinwaschen, den seine Schauspielertätigkeit ihm angeheftet hatte. Während der letzten neun Jahre war er nicht mehr auf der Bühne aufgetreten; er hatte seine Rollen an andere abgegeben; nunmehr war der Augenblick gekommen, da es ihm auch keine Freude mehr machte, die Feder zu führen; es gab niemanden, für den er fernerhin hätte dichten oder Schauspiele in Szene setzen mögen; die neue Generation, die jetzt das Theater besuchte, war ihm fremd. Auch gab es in London niemanden, der es beachtete, daß er die Stadt verließ; seine Mitbürger versuchten es nicht, ihn zurückzuhalten, und es wurden ihm zu Ehren keinerlei Abschiedsfestlichkeiten veranstaltet.

Er gedachte seiner ersten Ankunft in London, da er, wie jeder arme Reisende, sein Pferd in Smithfield verkauft hatte. Nun hatte er die Mittel, viele Pferde zu halten, aber das Reiten belebte seinen Humor nicht mehr so wie damals, als er einundzwanzig Jahre alt war. Da hatte der Wind mit den unter seinem Hute hervorhängenden Locken gespielt. Nun war er gealtert und kahlköpfig.

Drei Tage dauerte die Reise von London nach Stratford. Er kehrte in den Wirtshäusern ein, wo er auf seinen jährlichen

Hin- und Herritten zu übernachten pflegte, wo er stets als bekannter Gast freundlich empfangen wurde und ein mit glänzend weißen Laken überzogenes Bett erhielt, für welche Fußgänger einen Extrapenny erlegen mußten, die ihm als Reiter jedoch unentgeltlich überlassen wurden. In Oxford empfing die Wirtin, die schöne Mrs. Davenant, ihn aufs beste; sie waren ja alte, gute Bekannte. Der kleine William, der 1606 geboren, war nun sieben Jahre alt und verriet — vielleicht durch Zufall — eine gewisse Ähnlichkeit mit den Zügen des Gastes.

Er ritt weiter, und vor „dem Auge seiner Seele", wie Hamlet sagt, tauchte Stratford auf, so wohl bekannt, und doch als Aufenthaltsort, als dauernder Aufenthaltsort, für ihn so neu.

Nach einer Unterbrechung von achtundzwanzig Jahren sollte er nun das tägliche Zusammenleben mit seiner Frau wieder anknüpfen. Mrs. Shakespeare war jetzt siebenundfünfzig Jahre, also im Verhältnis zu ihrem neunundvierzigjährigen Mann noch viel älter als damals, da sie beide als Liebende und Neuverheiratete fast gleichalterig waren, sie etwas mehr, er etwas weniger als zwanzig Jahre alt. Irgend eine geistige Verbindung konnte nach so langjähriger Trennung nicht zwischen ihnen bestehen. Ihre Ehe war zu einer Form eingeschrumpft.

Von den beiden Töchtern war Susanna, die ältere, nun dreißig Jahre; sie war seit sechs Jahren mit dem wohlangesehenen Arzte Dr. John Hall von Stratford verheiratet; die jüngere, Judith, war achtundzwanzig Jahre und noch ledig.

Die junge Familie Hall bewohnte mit der kleinen fünfjährigen Tochter ein malerisch gelegenes Haus in dem von Wald umgebenen Old Stratford; Mrs. Shakespeare und Judith wohnten in dem stattlichen Hause New Place. Doch der in diesen beiden Häusern herrschende Geist war nicht der Geist Shakespeares.

Man war nicht nur frömmelnd und puritanisch in Stratford, sondern man war frömmelnd und puritanisch in Shakespeares eigener Familie. Mit anderen Worten: die Macht, die in London sein großer Feind gewesen war, die Macht, die seinen Stand verunglimpft hatte, die Macht, die er zuweilen offen, meist jedoch in unzähligen, vorsichtigen Hindeutungen während seiner vieljährigen Tätigkeit als dramatischer Schriftsteller befehdet hatte und die seine Kunst auf Leben und Tod verfolgte, diese Macht hatte in seiner

Geburtsstadt ihren siegreichen Einzug gehalten und hatte hinter seinem Rücken sogar sein eigenes zukünftiges Heim erobert.

Die Schließung sämtlicher Theater, die in London erst nach dem viele Jahre später erfolgenden völligen Siege des Puritanismus stattfand, war in Stratford schon vorbereitet. Strenge Verbote waren dort gegen die Aufführung von Schauspielen erlassen worden — diesen Schauspielen, bei deren Aufführung Shakespeare seiner Zeit die Bekanntschaft der Männer gemacht hatte, die seine Zuflucht und später seine Berufsgenossen in London wurden. Schon 1602 hatte der Stadtrat es zum Beschluß erhoben, daß kein Schauspiel oder Zwischenspiel im Gildehall aufgeführt werden dürfe, jenem langen, niedrigen Gebäude mit den acht aus kleinen Scheiben bestehenden Fenstern, dem einzigen Lokal in Stratford, wo überhaupt gespielt werden konnte, und woran sich für Shakespeare so manche Erinnerung knüpfte. Gerade über dem niedrigen Saal war ja im ersten Stockwerk die Schule, die er als Kind täglich besucht hatte; den Saal selbst, der meistens verschlossen war, hatte er ja in seinen jungen Jahren mit heiligem Schaudern betreten, als sich vor seinem Kinderauge zum erstenmal die Herrlichkeit eines Theaters auftat. Schon vor elf Jahren hatte der weise Rat beschlossen, daß der Vogt, Alderman oder Bürger, der zu Schauspielaufführungen Erlaubnis erteile, für jede Übertretung des Verbotes mit einer Geldbuße von zehn Shilling bestraft werden solle. Da das Verbot jedoch nicht abschreckend genug gewirkt hatte, so war diese Strafe vor kurzem (1612) von zehn Shilling zu der enormen Summe von zehn Pfund, nach unserem heutigen Geldwerte ungefähr eintausend Mark erhöht worden. Eine Geldbuße von tausend Mark für eine einmalige Erlaubniserteilung zur Aufführung eines Schauspiels in dem dazu allein geeigneten Saale der Stadt! Das war Fanatismus.

Und dieser war in sein Heim eingedrungen. Schon jetzt hatte sich in seiner Familie die streng puritanische Richtung entwickelt, die bei seinen Nachkommen so stark hervortrat, bis die Familie ausstarb. Seine Gattin war in hohem Grade religiös. Es war mit ihr gegangen, wie mit so vielen anderen Frauen, die in ihrer Jugend Anlaß zu Tadel gegeben haben und sich später durch um so größere Frömmigkeit auszeichnen. Sie hatte sich ihren Mann eingefangen, als er achtzehn Jahre alt war, und sie hatte damals

nicht weniger heißes Blut gehabt als er; jetzt war sie ihm weit überlegen an kirchlicher Gesinnung. Doch auch mit den Töchtern konnte er keinem geistigen Verkehr entgegensehen. Susanne war fromm, ihr Mann noch frommer, und Judith unwissend wie ein Kind. Jetzt rächte es sich an ihm, daß er bei seiner langen Abwesenheit von seinem Heim die Erziehung der beiden Mädchen völlig hatte vernachlässigen müssen.

Auf irgend welchen Austausch von Ideen und Eindrücken konnte der große Künstler sich also nicht freuen, als er nun aus der Kulissenwelt seines Feenlandes auf dem Rücken seines Pferdes zu einem bürgerlichen Familienleben zurückkehrte. Was ihn nach Stratford lockte, war allein die Gentlemanstellung, das Glück nicht mehr spielen und schreiben zu müssen, um sich den Lebensunterhalt zu verdienen, die Befriedigung auf eigenem Grund und Boden leben und wandern zu können. Doch aus dem Umstande, daß er in Stratford so wenig Erfreuliches zu erwarten hatte, können wir schließen, wie schwach die Bande waren, die ihn mit London verknüpften, mit welchem Einsamkeitsgefühl und — da nun die Bitterkeit der vorhergehenden Jahre überwunden und neutralisiert war — mit welcher Gleichgültigkeit er die Hauptstadt, ihre Bewohner und ihre Zerstreuungen verlassen hat.

Die Ruhe in Stratford lockte ihn, das Otium, die Menschenleere in den schmutzigen Straßen, jene Flucht von der Welt, die darin lag; wonach er sich aber wirklich sehnte, das war die Natur, mit der er als Jüngling so vertraut gewesen war, die er während der Jahre, da er Wie es euch gefällt und die verwandten Schauspiele schrieb, so bitter entbehrt, und von der er nun so lange abgesondert gelebt hatte. Beinahe mehr als die Menschen in Stratford zogen ihn die großen Gärten an, die er dort gekauft und größtenteils selbst bepflanzt hatte, die Gärten mit all den schönen Bäumen, die er von seinen Fenstern in New Place überschauen konnte.

XXIV.

So war er denn wieder da, an dem Ort, wo er jeden Weg und Steg, jedes Haus, jedes Feld und jeden Strauch kannte. Aufs neue fühlte er sich betroffen von der Stille in den öden Straßen, die so groß war, daß er stets seine eigenen Schritte

widerhallen hörte. Hier schlängelte der Fluß Avon sich blank und still zwischen Weidenbäumen hindurch, die über die Wasserfläche hinaushingen. Hier hatte er in seiner Jugend manchen Hirsch erlegt; diesen Fluß hatte er in Wie es euch gefällt zu dem Bache gemacht, an dessen Ufer sein Jacques den verwundeten Hirsch beobachtete, der so tiefe Seufzer ausstieß, daß jedesmal sein ledern Kleid sich fast zum Bersten dehnte, und dem dicke, runde Tränen längs der unschuldigen Nase liefen. Auf den Feldern standen dunkelfarbige Kühe und grasten und erhoben ihre Köpfe und betrachteten ihn. Über den Avon führte die schöne, alte Brücke, die unter Heinrich VII. von demselben Sir Hugh Clopton erbaut worden war, der auch das Haus New Place aufgeführt hatte, das Shakespeare denn auch, ehe es von seiner Familie bezogen wurde, einer umfassenden Ausbesserung hatte unterwerfen müssen.

In der Nähe des Avon führte eine hübsche Allee zu der Kirche, jener schönen, gotischen Heilige-Dreifaltigkeitskirche mit ihrem schlanken Turm und ihren prächtigen Fenstern, in deren Innerem die Honoratioren der Gegend ihre Grabstätten und Denkmäler hatten, und wo auch Shakespeare, früher als er es jetzt ahnen konnte, zur letzten Ruhe gebettet werden sollte.

Wenn er die Church Street hinabging, so gelangte er zur Gildenkapelle, jenem schönen, viereckigen Turmbau, dessen Glocken des Sonntags zum Gottesdienst läuteten, diese Glocken, deren Klang ihm aus der Kinderzeit so wohlbekannt war, und die ihm nun stets in die Ohren tönen sollten, da New Place nur wenige Schritte davon entfernt auf der anderen Seite der Straße lag. Bald sollten sie sein Totengeläute ertönen lassen. Dicht an der Kapelle lag das Fachgewerksgebäude, das sowohl die Gildenhalle als auch die Schule enthielt. Wie schmal und klein kam ihm die Gildenhalle jetzt vor, die doch in seiner Erinnerung als ein ungeheuerer, mächtiger Raum erschienen war! Mit weit größerem Wohlgefallen ließ er seinen Blick über die geräumigen Gärten mit den saftigen Rasenflächen gleiten, und liebkosend ruhte sein Auge auf dem von ihm selbst gepflanzten Maulbeerbaum.

Schräg gegenüber erstreckte sich das nette, niedrige Wirtshaus, das er kannte. Er brauchte in Stratford nur zehn Schritte zu gehen, um ins Wirtshaus zu kommen. Er hatte vorher an dem Wirtstische gesessen, der, wie man sagte, in England die größte

aus einem Stück Holz verfertigte Platte besaß. Dort gab es jedenfalls Getränke, Brettspiel und Würfel. Seufzend hat er voraus empfunden, daß diese Zerstreuungen hier in der Einsamkeit bald seine wesentlichste Zuflucht abgeben würden.

Auf jedem Fleck strömten hier zahlreiche Erinnerungen auf ihn ein. In fünf Minuten erreichte er Henley Street, wo er als zartes Kind gespielt hatte und wo sein Geburtshaus lag. Er trat hinein. Da lag die Küche, die zur Zeit seiner Eltern zugleich als Eßzimmer gedient hatte; dem Eingange zunächst die ziemlich große Frauenstube; darüber das Schlafzimmer, wo er geboren wurde. Schwerlich hat er geahnt, daß dieses Haus nach Jahrhunderten ein Wallfahrtsort für die ganze angelsächsische Rasse, ja für die zivilisierte Welt werden würde.

Er betrat den nach Shottery führenden Weg, den er in seiner Jugend unzählige Mal gegangen war, wo er und Anna Hathaway ihre ersten Stelldichein gehabt hatten. Rechts und links begegneten seinem Blicke hohe Umzäumungen, die hier die Felder voneinander trennten. Diese waren nicht wie anderswo baumlos; überall schossen Bäume daraus hervor, bald in Gruppen, bald einzeln. Der wellenförmige Weg führte ihn durch die hügelige Landschaft. Er schlängelte sich zwischen reichen Ulmen, Birken und gestutzten Weidenbäumen nach Shottery. In einer Stunde erreichte er Anna Hathaways Haus mit dem moosbewachsenen Dache. Er trat ein und sah am Kamin wieder die an die Wand und in den Boden befestigte Holzbank, auf der er und sie in ihrer feurigen Jugend Hand in Hand gesessen hatten. Wie weit lag dies alles hinter ihm! Er sah wieder das uralte Bett aus dem 15. Jahrhundert, worin die Eltern Anna Hathaways und sie als Kind am Fußende geschlafen hatten. Als Matratzen dienten Strohmatten, aber schöne in altem Stil ausgeschnitzte Figuren zierten das Bett. Ob er daran dachte, daß sie dieses Bett schon besaß, als er ihr wenige Jahre nachher in seinem Testamente „das zweitbeste Bett“ vermachte?

Eines anderen Tages wanderte er bis nach Warwick und Warwick Castle. Die Stadt glich Stratford, war ebenfalls aus Balken und Ziegelsteinen aufgebaut, aber das Schloß mit seinen beiden Türmen lag wunderbar schön, hoch und romantisch. Stand er unten auf der Avonbrücke und sah zum Schlosse empor, so rief dies, mächtig wie es wirkte, die verschwundene Zeit in seine Er-

innerung zurück und seine eigenen durch den Anblick dieses Schlosses hervorgerufenen Jugendträume und die unter dessen Bewohnern, die er selbst in seiner Dichtung aus dem Grabe hatte auferstehen lassen, den Grafen von Warwick, der in Heinrich VI. die Zeugnisse herrichtet, daß der Herzog von Gloceſter eines gewaltsamen Todes gestorben sei, und jenen anderen Grafen von Warwick, dem er im zweiten Teil von Heinrich IV. (III, 1) die Worte in den Mund gelegt hatte, deren Wahrheit er nun selbst erfahren mußte:

Das Leben jedes Menschen ist Geschichte,
Ein Abbild der verstorbnen Zeiten Art.

Und Shakespeare sah Charlcote House wieder, wo er als Sünder vor dem Angesicht des Edelmanns gestanden und die größte Demütigung seines Lebens erlitten hatte, die zu seiner Losreißung von seinem Heim und zu seinem frühen Erfolg und seinem dauernden Wohlergehen in London führte.

Wunderlich war es für ihn, sich wieder hier zu befinden, wo ihn alle kannten, alle grüßten, während er sich in London in der Menge verloren hatte. Wunderlich war es ihm auch, die heimatliche, provinzielle Aussprache seines Namens, in welcher die Vorsilbe kurz lautete, wiederzuhören. In London war die erste Silbe lang ausgesprochen worden, so daß die Etymologie des Namens deutlich hervortrat.*)

Wegen dieser verschiedenen Aussprache hatte er ja in London die Schreibweise seines Namens geändert. Privatim hatte er immer Shakspere geschrieben, doch in London hatte er von Anfang an (in der Widmung von Venus and Adonis und The Rape of Lucrece) seinen Namen Shakespeare drucken lassen, eine Schreibart, die von all den verschiedenen Verlegern in den Quartausgaben

*) Im Jahre 1875 versuchte Charles Mackay im Athenaeum den keltischen Ursprung des Namens darzutun. Er sollte von shac oder seak = trocken und von speir = shanks herkommen und also „der mit trockenen Schienbeinen" bedeuten, eine Auslegung, die äußerst unwahrscheinlich ist gegenüber den zahlreichen anderen Namen oder Spitznamen der damaligen Zeit, die mit Shake beginnen (Shake-buckler, Shahe-lock, Shake-launce, Shake-shaft). Für den angelsächsischen Ursprung und die einfache Deutung Speererschütterer spricht auch der ganz entsprechende zeitgenössische italienische Name Crollalanza.

seiner Dramen beibehalten wurde (nur eine Quartausgabe buchstabiert den Namen Shakspeare).*)

Alle kannten ihn, und mit allen mußte er sprechen; mit allen konnte er's, mit dem Pflugtreiber auf seinem Felde, mit der Bauernfrau in ihrem Hühnerhof, mit dem Maurer auf seiner Leiter, mit dem Schneider auf seinem Tisch, mit dem Schuhflicker in seiner Werkstätte, mit dem Schlächter in seinem Schlachthaus — keine menschliche Tätigkeit, wie demütig sie auch sein mochte, war ihm fremd. Besonders das Metzgerhandwerk kannte er ja aus früheren Zeiten sehr genau. Dieses gehörte, wie wir sahen, mit zum Geschäfte seines Vaters (siehe 1. Teil, S. 11), und wie vertraut er damit war, das beweisen seine ältesten Tragödien über Heinrich VI., wo es im zweiten und dritten Teil buchstäblich von Gleichnissen wimmelt, die auf dieses Gewerbe Bezug haben.**)

---

*) Übrigens gab es zu jener Zeit nicht weniger als fünfundfünfzig Schreibarten des Namens. Bekanntlich war die Rechtschreibung von Namen damals völlig willkürlich. (In Shakespeares Ehebewilligung ist der Name z. B. Shagspere geschrieben.)

**) Und wie das Kalb der Metzger nimmt und bindet's
Und schlägt das arme, wenn es abwärts schweift,
Und schleppt es so zum blut'gen Schlächterhaus . . . (II, III, 1)

Wer findet tot das Rind und frisch noch blutend,
Sieht dicht dabei den Metzger mit dem Beil
Und argwöhnt nicht, daß er es abschlachtet? (II, III, 2)

Märten der Metzger — nun, da wird die Sünde vor den Kopf geschlagen wie ein Ochse, und die Ruchlosigkeit wird abgestochen wie ein Kalb. (II, IV, 2, diese Worte sind von Shakespeare hinzugefügt, während die Szene sonst nicht von ihm ist.)

Sie fielen vor dir wie Schafe und Ochsen, und du tatest, als wenn du in deinem eigenen Schlachthause wärest (II, IV, 3):

So gibt das fromme Schaf die Wolle erst,
Dann seine Gurgel an des Schlächters Messer (III, V, 6).

In Wie es euch gefällt (III, 2) sagt Rosalinde:

Und auf diese Art nehme ich es über mich, Euer Herz so rein zu waschen, wie ein gesundes Schafherz, daß nicht ein Fleckchen Liebe mehr daran sein soll.

Man vergleiche: Alfred C. Calmour: Fact and Fiction about Shakespeare, der die ringsum in den Schauspielen vorkommenden Erinnerungen an Stratford sehr gut nachgewiesen hat.

Es gab jedoch kaum irgend ein Handwerk, irgend ein Gewerbe oder eine Lebensstellung, womit er nicht so vertraut war, als wäre er darin aufgewachsen, und sicherlich hegten die schlichten Leute in der kleinen Stadt nicht nur die Achtung für ihn, die sein großer Landbesitz ihnen einflößte, sondern auch die, welche sein gesunder Verstand und seine umfassende Einsicht in ihnen wach riefen. Daß sie andere und größere Eigenschaften bei ihm anerkannt haben sollten, würde zuviel verlangt sein.

Vor vielen Jahren, da er seine Laufbahn als dramatischer Dichter begann, hatte er einen geschlagenen König das Glück des Landlebens preisen lassen, weil es in seiner Einfachheit frei von Kümmernissen sei (III. Teil von Heinrich VI, II, 5):

O Gott! Mich dünkt, es wär' ein glücklich Leben,
Nichts Höh'res als ein schlichter Hirt zu sein,
Auf einem Hügel sitzend, wie ich jetzt,
Mir Sonnenuhren zierlich auszuschnitzen,
Daran zu sehn, wie die Minuten laufen,
Wie viele eine Stunde machen voll;
Wie viele Stunden einen Tag vollbringen;
Wie viele Tage endigen ein Jahr;
Wie viele Jahr' ein Mensch auf Erden lebt.
Wann ich dies weiß, dann teil' ich ein die Zeiten:
So viele Stunden muß die Herd' ich warten;
So viele Stunden muß der Ruh' ich pflegen;
So viele Stunden muß ich Andacht üben;
So viele Stunden muß ich mich ergötzen;
So viele Tage trugen schon die Schafe;
So viele Wochen, bis die armen lammen;
So viele Jahr', eh ich die Wolle schere.
Minuten, Stunden, Tage, Monden, Jahre,
Zu ihrem Ziel gediehen, würden so
Das weiße Haar zum stillen Grabe bringen.

In einer solchen Regelmäßigkeit und Eintönigkeit sollten von nun an seine Tage dahingehen.

XXV.

Hat er in Stratford die Ruhe und Zufriedenheit gefunden, die er suchte? Dieses und jenes spricht dagegen. Es scheint, daß seine nächste Familie ihn als den heimgekehrten Künstlerzigeuner

betrachtete, als einen Mann, dessen früherer Lebenswandel und dessen gegenwärtiger, religiöser Standpunkt der Familie nur wenig zur Ehre gereiche. Es gibt sogar Forscher, wie Elze, die es für wahrscheinlich halten, daß Shakespeare seinen Kindern in demselben Lichte erschienen sei wie Byron seinen Nachkommen, daß er als eine Art von Schandfleck für die Familie betrachtet wurde, eine Annahme, die richtig sein kann, wozu jedoch kein genügender Grund vorliegt.

Man hat die älteste Tochter, Susanna, für seinen Liebling gehalten, weil er sie in seinem Testamente zur Universalerbin eingesetzt hat. Sicherlich war sie in Stratford das Wesen, zu dem sein Herz sich am meisten hingezogen fühlte. Man muß aus dieser testamentarischen Bestimmung jedoch nicht zu viel herauslesen. Augenscheinlich ist es Shakespeares Absicht gewesen, ein Majorat zu errichten, und es war sein ursprünglicher Wunsch, daß sein kleiner Sohn Hamnet, der Träger und Bewahrer seines Namens, der Inhaber dieses Majorates werden solle. Bei dem frühen Tode des Sohnes ging dieses auf die älteste Tochter über.

Daß der Vater bei dieser Tochter ein wirkliches Verständnis gefunden haben sollte, ist nicht denkbar. Ihre Grabschrift stellt sie in religiöser Beziehung geradezu als einen Gegensatz zum Vater auf, indem sie ausdrücklich sagt, Susanna sei über ihr Geschlecht begabt gewesen, und das habe sie mit dem Vater gemeinsam gehabt, sie sei aber zugleich mit Rücksicht auf die Erlösung ihrer Seele weise gewesen, und das habe sie einzig und allein von Ihm, an dessen Seligkeit sie nun teilnehme — das hatte sie also nicht von Shakespeare.*) Ihr Mann wird sie in ihrer kirchenfrommen Gesinnung bestärkt haben. Seine uns erhaltenen Krankenjournale und Tagebücher reden laut von seiner eifrigen Kirchlichkeit und von seinem beschränkten Haß gegen den Katholizismus. Man ahnt, was Shakespeare bei seinem Feingefühl und bei der Tiefe seiner Empfindung in diesem Verhältnisse gelitten hat. Es ist nicht einmal unmöglich, daß Susanna und ihr Gatte wegen der ihrer Auffassung nach sündigen Ansichten Shakespeares dessen hinterlassene

*) Witty above her sexe, but that's not all,
Wise to Salvation was good Mistris Hall,
Something of Shakespeare was in that, but this
Wholy of him with whom she's now in blisse.

Papiere verbrannt haben, wie die Familie Byrons dessen hinterlassene Memoiren verbrennen ließ. Das würde dann ihr vollständiges Verschwinden erklären, das übrigens nicht viel auffallender ist als das Fehlen der Manuskripte Beaumonts, Fletchers und so vieler anderen zeitgenössischen dramatischen Schriftsteller.

Bei der jüngeren Tochter Judith konnte unmöglich irgend ein Interesse für die Handschriften des Vaters vorhanden sein. Als sie heiratete, war sie nicht einmal imstande, ihren Namen zu schreiben, sie unterschrieb mit einem drolligen Schnörkel. Die Töchter der Dichter besaßen überhaupt im siebzehnten Jahrhundert nur wenig Kultur. Noch weit später war auch die älteste Tochter Miltons des Schreibens unkundig. Susanna konnte zwar ihren Namen schreiben; hierauf scheint sich ihre litterarische Bildung jedoch beschränkt zu haben. Ihre Gleichgültigkeit gegen geistige Angelegenheiten ist vielleicht an und für sich eine genügende Erklärung für das spurlose Verschwinden der Papiere ihres Vaters.

Dr. James Cooke, der die hinterlassenen Manuskripte ihres Mannes herausgegeben hat, gibt davon in der Einleitung des Buches ein einstaunliches Zeugnis. Als er einmal während des Bürgerkrieges als Militärarzt auf der Stratfordbrücke auf Posten stand, um den Übergang zu verteidigen, wurde er von einem seiner Leute, der bei Dr. Hall Gehilfe gewesen war, darauf aufmerksam gemacht, daß dessen Hinterlassenschaften an Büchern und Papieren sich in der Stadt befänden, und aufgefordert, mit ihm nach dem Hause der Witwe zu gehen, um die von Dr. Hall hinterlassenen Schriften in Augenschein zu nehmen. Nachdem Cooke sie gesehen, erzählte Mrs. Hall ihm, sie besäße noch einige Bücher, die von einem hinterlassen seien, der mit ihrem Manne zusammen die Arzeneikunst ausgeübt habe; sie hätten viel Geld gekostet. Er antwortete ihr, wenn ihm die Bücher gefielen, so wolle er ihr das Geld wiedergeben. Darauf schaffte sie die Papiere herbei, und es zeigte sich nun, das sie eben das Buch ausmachten, dem Cooke jene Einleitung gegeben hat, sowie einige andere Bücher desselben Verfassers und zwar alle fertig für die Presse. Da er die Handschrift Mr. Halls kannte, so sagte er ihr, wenigstens eines dieser Bücher sei von ihrem Manne und machte sie auf die Schrift aufmerksam. Sie verneinte; er versicherte, bis er merkte, daß sie anfinge, beleidigt zu werden. Schließlich gab er ihr die verlangte Geldsumme.

Wie ersichtlich beweist diese merkwürdige Stelle der Vorrede, daß Susanna nicht einmal die Handschrift ihres eigenen Mannes kannte, ja nicht einmal wußte, daß die Hefte mit seinen Aufzeichnungen nicht die angekauften Bücher waren. Sie hat also augenscheinlich Geschriebenes nicht lesen können. Und so gering war ihr Interesse für geistige Angelegenheiten, daß sie, die in den reichlichsten Verhältnissen, ja in Reichtum lebte, die hinterlassenen Handschriften ihres Mannes nicht höher schätzte, als daß sie bereit war, diese bei der ersten, besten Gelegenheit für eine kleine Summe zu veräußern.

Man kann hieraus einen recht zuverlässigen Schluß ziehen, welches Interesse sie für die gedruckten oder geschriebenen Hinterlassenschaften ihres Vaters hegte — sie braucht sie nicht einmal verbrannt zu haben; sie kann sie weggeworfen oder als Makulatur verkauft haben.

Wenn man nun weiter bedenkt, wie hoch Susanna mit ihren Voraussetzungen und mit ihrer Erziehung über der Mutter stehen mußte, so erhält man den rechten Begriff von dem Verständnis, das Shakespeare während dieser Jahre bei seiner schon recht betagten Frau gefunden haben kann. Sicherlich hat sie mehr für Predigten als für Schauspiele übrig gehabt und hat umherreisenden puritanischen Priestern sowohl in ihrem Herzen wie auch in ihrem Hause einen Platz eingeräumt. Darüber wissen wir zuverlässig Bescheid.

1614 verbrachte Shakespeare einen Teil des Winters in London. Aus aufbewahrten Briefen seines Vetters, des Stadtschreibers Thomas Greene geht hervor, daß er am 16. November und am 23. Dezember, also vermutlich auch während der Zwischenzeit und wahrscheinlich bis nach Weihnachten in London war. Dieser Winteraufenthalt Shakespeares hat indessen für uns ein doppeltes Interesse, teils weil wir wissen, was er für seine Mitbürger in London ausrichtete — als geschäftskundiger Mann vertrat er ihr Wohlergehen gegenüber dem Landadel — teils weil wir sehen können, wie seine Familie seine Abwesenheit benutzte.

Die Stadtrechnungen Stratfords weisen aus, daß die Familie während dieser Zeit einen umherreisenden Puritanermissionar in ihr Haus aufnahm. Nach altem Gebrauch wurden ihm nämlich seitens der Stadt anderthalb Maß Sekt und anderthalb Maß Rotwein überbracht, wie es dem Wortlaute nach in der Abrechnung heißt:

Item for one quart of sack and one quart of clarett wine geven to a preacher at the New Place, XXd.

Es ist höchst bezeichnend, daß die Familie einen Mann jener geistigen Richtung behaust, die Shakespeare mit Fug und Recht als ihm unbedingt feindlich betrachtete, während er, das Oberhaupt der Familie, auf einer Geschäftsreise abwesend ist.

Aller Wahrscheinlichkeit nach hat die Familie seine Stücke nie aufführen sehen, ja wohl nicht einmal die in den Piratenausgaben damals vorliegenden Schauspiele gelesen. Als der Verfasser dieser Zeilen im Oktober 1895 Anna Hathaways Haus in Shottery besuchte, das unverändert dasteht, wenn auch das Dach wellenförmig zusammengesunken ist, traf er daselbst eine alte, alte Frau an, die letzte Hathaway, die am Herd auf ihrem Stuhl gerade gegenüber the courtship bench saß, wo der Überlieferung nach das junge liebende Paar zu sitzen pflegte. In der Familienbibel, die aufgeschlagen vor ihr lag, zeigte sie mit Stolz die Namen der langen Reihe von Hathaways, die einige hundert Jahre hindurch ihre Namen darin eingeschrieben hatten, so daß sie in dieser Bibel gleichsam eine Art von Stammtafel hatte. Das ganze Zimmer war angefüllt mit verschiedenartigen Bildern von William Shakespeare, von Anna Hathaway, mit Erinnerungen an ihn und mit Abbildungen seiner vermeintlichen Hinterlassenschaften, mit Porträts von berühmten Shakespeareschauspielern, Shakespeareverehrern usw. Die Alte, die in und von diesen meist wertlosen Schätzen lebte, erklärte die Bedeutung jedes einzelnen Gegenstandes. Doch auf die vorsichtige Frage, ob sie selbst jemals etwas gelesen hätte von diesem Shakespeare, von dem sie überall umgeben war und von dessen Andenken sie buchstäblich lebte, antwortete sie ein wenig verwundert: Etwas von ihm gelesen? Nein, ich lese in meiner Bibel. — Wenn aber die letzte Hathaway noch ganz und gar nichts von William Shakespeare gelesen hat, wer kann denn daran zweifeln, daß Anna Hathaway, die doch hinter dieser späten Enkelin des Geschlechtes an allgemeiner und besonders Shakespearescher Kultur bedeutend zurückgestanden haben muß, nicht das geringste von ihm gelesen hat, und wer kann darüber in Erstaunen geraten!

Hat somit Shakespeares eigene Familie keinen vollen Eindruck von seinem Wert gehabt, so kann es nicht Wunder nehmen, daß er trotz seines Wohlstandes und trotz seiner stets betonten Liebens-

würdigkeit von den Protzen unter den eintausendfünfhundert Einwohnern von Stratford nicht für voll gerechnet wurde. Obgleich er der reichste Mann der Stadt war, übertrug man ihm während der Jahre, die er in Stratford verbrachte, kein einziges Kommunalamt.

Es gab in der kleinen Stadt nicht gerade viele Leute, mit denen er verkehren konnte. Der häufigst genannte unter seinen Stratforder Bekannten ist John Combe, Rentmeister beim Grafen Ambrosius von Warwick, der schon als Steuereinnehmer in schlechtem Rufe stand, und der außerdem wegen seiner Geldgeschäfte allgemein für einen Wucherer galt. Wahrscheinlich ist er besser gewesen als sein Ruf, denn teils erweist er sich in seinem Testament als Philanthrop (was zwar weniger zu sagen hat), teils würde er anderenfalls eine allzu schlechte und allzu geringe Gesellschaft für Shakespeare gewesen sein. Nach der Überlieferung verbrachte der Dichter mit ihm nicht nur manche Stunde in ihrem beiderseitigen Heim, sondern sie pflegten auch in dem New Place gegenüber gelegenen Wirtshause, das später den Namen The Falcon erhielt und noch jetzt besteht, die Abendstunden miteinander zu verbringen. Hier hat also das in dem Dorfe gelandete Genie an der noch vorhandenen, mächtigen Tischplatte seinen Becher geleert und mit dem zweifelhaft bekannten Dorfmatador ein Würfelspielchen gemacht.

Der Sage nach soll es zu den bescheidenen Vergnügungen Shakespeares in Stratford gehört haben, auf seine Bekannten satyrische Grabschriften zu verfassen; so heißt es denn auch, daß er eine äußerst höhnische Grabschrift auf John Combe als Wucherer und Blutsauger verfaßt habe — man findet sie in verschiedenen Formen überall angeführt. Sie ist indessen nachweislich mit ihren Varianten schon 1608 gedruckt gewesen und ist daher Shakespeare wohl auf dieselbe Weise zugeschrieben worden, wie man am Schlusse des folgenden Jahrhunderts in Dänemark alle Witze auf Wessel zurückführte. John Combe, der schon 1614 starb, setzte für Shakespeare ein Legat von fünf Pfund aus. Er war von Shakespeares Freunden in Stratford der hervorragendste; das läßt auf die anderen schließen.

Am meisten hat Shakespeare sicherlich mit der Natur verkehrt.

Der weiseste und tiefste Zug in Voltaires Candide ist der, womit er schließt: Il faut cultiver notre jardin. Am Ende des Buches finden Candide und seine Freunde einen Türken, der

gegen alles, was in Konstantinopel geschieht, völlig gleichgültig ist, nur seinen Garten bestellt und mit der Hauptstadt keine andere Verbindung unterhält, als daß er die Früchte seines Gartens dort verkaufen läßt. Die Lebensauffassung dieses Türken macht auf den Helden in Voltaires Roman, der alle menschlichen Verhältnisse und Gefahren kennen gelernt hat, den stärksten Eindruck, und auf den letzten Blättern des Buches wiederholt er immer die Worte: Je sais, qu'il faut cultiver notre jardin. „Sie haben recht," antwortet eine der anderen Personen des Buches, „lassen Sie uns arbeiten, ohne zu grübeln, das ist das einzige Mittel, das Leben auszuhalten." Und als Pangloß zum letztenmal seine Auseinandersetzung wiederholt, wie herrlich alles in dieser bestmöglichen aller möglichenWelten verkettet sei — so beschließt Candide das Ganze mit den Worten: Wohl gesprochen! Aber wir müssen unseren Garten bestellen.

Dieser Gedanke ist es, der nun in Shakespeares Seelenleben seine wehmütige ärmliche Melodie gesungen hat.

Seine beiden Gärten erstreckten sich von New Place bis zum Avonflusse. Der einzige Mangel bei dem größeren Garten war der, daß er nur durch einen schmalen Streifen mit dem Grundstücke des Hauses zusammenhing, indem zwei kleine auf die Chapel Lane gehende Grundstücke dazwischen lagen. Während der kleinere Garten wohl nur zur Blumenzucht benutzt wurde, war der größere, der stets als Obstgarten bezeichnet wird, dazu bestimmt, einträgliche Fruchtsorten hervorzubringen. Warwickshire war wegen seiner Äpfel berühmt.

Nun konnte Shakespeare die Kunst ausüben, worin er vor kurzem Polyxenes im Wintermärchen Perdita unterrichten ließ, seine Obstbäume durch Pfropfen zu veredeln; nun konnte er, wie er es vor langer Zeit den Gärtner in Richard II. hatte tun lassen, seinem Gehilfen befehlen, die Aprikosen aufzubinden und die unter der Last des Obstes sich biegenden Zweige mit Stützen zu versehen.

Mit eigener Hand hat er den berühmten Maulbeerbaum gepflanzt, der bis zum Jahre 1756 im Garten stand, da der damalige Besitzer von New Place, ein Pastor, Namens Francis Gastrell, aus Zorn über den ungeheuren Zudrang von Reisenden, die den Baum sehen wollten, diesen fällen ließ. Aus dem Holze des Baumes sind, wie jeder, der Stratford besucht hat, wissen wird, einige Möbel und eine Menge Dosen, Schachteln und kleine Gebrauchsgegenstände verschiedener Art verfertigt worden.

Im Jahre 1744 hatte Garrick, der als Schauspieler den Ruhm Shakespeares aufs neue belebte, noch im Schatten dieses Baumes gesessen; als er 1769 zum Ehrenbürger von Stratford ernannt wurde, überreichte man ihm das Diplom in einer aus diesem Maulbeerbaum geschnitzten Kapsel, und als er in demselben Jahre beim Shakespearejubiläum sein Lied Shakespeares Mulberry-Tree sang, hielt er einen aus demselben Holz hergestellten Becher in seiner Hand.

Gerade zu Shakespeares Lebzeiten wurden eifrige Versuche gemacht, den Seidenbau in Stratford einzuführen, und möglicherweise hat seine Anpflanzung von Maulbeerbäumen damit in Verbindung gestanden.

Heutzutage ist Shakespeares New Place weniger als eine Ruine; man sieht nur den Platz, wo das Haus gestanden hat; das einzige Überbleibsel ist der Brunnen im Hofe, der ganz mit Efeu umgeben ist und worüber sich Efeu in einem Bogen henkelförmig wölbt. Die Grundsteine der Außenmauer bilden mit Erde und Rasen überdeckt gleichsam einen Wall gegen die Straße. Von den Gärten ist jedoch das meiste erhalten; der große Garten ist noch wie zu Shakespeares Zeiten geräumig und schön. Wandert man an einem Herbsttage unter diesen hohen Bäumen, die erst spät im Jahre schwach gelb zu werden beginnen, so liegt eine Stimmung ohnegleichen über dem Garten. Er gehört zu den Orten, von denen man sich schwer losreißen kann.

Man sieht ihn vor sich, wie er, ernst und schlank, in seinem hochroten Anzug mit dem großen, weißen Kragen und dem schwarzen ärmellosen Mantel darin umherwandelte; man sieht ihn mit der feinen Hand, die so viele unverstandenen und mangelhaft geschätzten Meisterwerke geschrieben hatte, Zweige aufbinden oder zu hoch aufgeschossene Pfropfreiser beschneiden. An seinem Finger glänzt in der Sonne der schwere, einfache, goldene Siegelring, in den W. S. eingeritzt ist, und den wir noch heute besitzen.

Die zahlreichen Gemälde und die bekannte in Deutschland gefundene Totenmaske von ihm sind lauter Fälschungen. Echt ist nur der schlechte Stich von Droeshout in der ersten Folioausgabe und das wahrscheinlich nach einer Totenmaske schlecht ausgeführte, kolorierte Brustbild im Chor der Heiligen Dreifaltigkeitskirche von dem Holländer Gerhard Johnson. Doch muß hinzugefügt werden, daß vor acht Jahren in Stratford ein Gemälde gefunden worden

ist, das sich als Original zu Droeshouts Stich präsentiert, und dessen Echtheit in dem Augenblicke, da diese Zeilen niedergeschrieben werden, noch einer Prüfung unterworfen wird. Es ist das einzige gute Shakespeareporträt, das existiert, ein geradezu vortreffliches Bild, das Droeshouts Stich erläutert und es uns erklärlich macht, wie der Stich ein solches Aussehen erhalten konnte, obgleich das Gemälde, wonach dieser ausgeführt wurde, ähnlich war.

Dieser Kopf mit den gesunden, roten, schwellenden Lippen, mit dem leichten, bräunlichen Schnurrbart, der hohen, schönen, kahlen Stirn und den zu beiden Seiten hübsch und natürlich wachsenden, rötlich-braunen Haaren fesselt einen lange — der Ausdruck ist so sprechend; es scheint einem unmöglich, daß Shakespeare nicht so ausgesehen habe. Sollte es sich herausstellen, daß auch dieses Porträt eine Fälschung, nach Droeshuts Arbeit und nicht vor ihr ausgeführt worden ist, so behält es gleichwohl einen künstlerischen und psychologischen Wert, wie ihn keines von den anderen, falschen Shakespearebildern besitzt, die man ringsum sieht.*)

Wie Shakespeare sich hier offenbart, kann man sich ihn während dieses Zeitraumes im Gespräche mit seinen Stratfordern oder „seinen Garten bebauend" vorstellen.**)

---

*) Seit das Obenstehende geschrieben wurde ist die Echtheit des Bildes erörtert worden. In Halliwell-Philip's Sammlung Shakespearescher Seltenheiten befindet sich indessen ein Exemplar des Stiches in dessen ursprünglichen Zustande, bevor es von einer untergeordneten Hand geändert wurde. Der Umstand, daß das Gemälde diesem Exemplar nicht entspricht, scheint ein Zeugnis gegen die Echtheit zu sein. Man sehe John Corbins Aufsatz: Two undersribed portraits of Shakespeare in Harper's New Monthly Magazine 1897. — Herr Salt Brassington, der Bibliothekar der Shakespeare Memorial Library hegte ursprünglich ebenfalls Zweifel. Indessen stimmt jetzt Herr Lionel Cust, Direktor der National Portrait Gallery in London mehr für die Echtheit des Werkes. Auch andere Kenner haben Zutrauen zu diesem ausgesprochen, und Sidney Lee hat deshalb eine Wiedergabe des Gemäldes an die Spitze seiner Shakespearebiographie gestellt.

**) R. E. Hunter: Shakespeare and Stratford. 1864. — Halliwell-Philipps: Brief Guide to the Gardens. 1863. — S. L. Lee: Stratford on avon illustrated. 1885. — J. Walter: Shakespeare's Home and Rural Life. 1874. — W. H. H.: Stratford upon Avon. Historie Stratford. 1893. — Williams: The home and haunts of Shakespeare. With an introduction by H. H. Furness. 1892. — Karl Elze: Shakespeare, Kap. VIII.

XXVI.

Am 9. Juli 1614 wurde die kleine Stadt, die nun sein Aufenthaltsort war, von einem großen Unglück betroffen. Bei einer gewaltigen Feuersbrunst gingen nicht weniger als vierundfünfzig Häuser, sowie außerdem Scheunen und Ställe in Flammen auf. Die armen Bewohner hatten trotz des Verbotes noch häufig Strohdächer auf ihren Häusern, und das Feuer fand daher die reichlichste Nahrung. Wahrscheinlich hat Shakespeare, dessen Haus verschont blieb, als wohlhabender Mann das Seine dazu beigetragen, dem allgemeinen Elende abzuhelfen.

Im März 1612 (d. h. 1613) hatte Shakespeare zu Blackfriars zu London ein Haus gekauft und zwar im Verein mit einem Weinhändler Will. Johnson, einem gewissen John Jackson und endlich mit John Heminge, seinem Freunde, dem Schauspieler, der später der eine Herausgeber seiner Werke wurde. Der Kaufvertrag, der noch vorhanden ist und im Britisch Museum vorgezeigt wird, trägt über dem ersten der herabhängenden Siegel die authentische Unterschrift Shakespeares, während sein Name übrigens in der Urkunde anders buchstabiert ist. Wegen dieses Besitzes, der notwendigerweise eine gewisse Aufsicht erforderte, hat er wohl mehrere Male eine Reise nach London unternehmen müssen. Doch war das Haus nicht die Veranlassung, daß Shakespeare sich, wie erwähnt, Ende 1614 längere Zeit in London aufhielt; damals hatte er einen ihm von seinen Mitbürgern erteilten Auftrag auszurichten.

Schon während mehr als eines Jahrhunderts hatte der Landadel darnach gestrebt, sich der Gemeinschaft der mittelalterlichen Gemeinden in bezug auf Ackerbau und Viehzucht zu entziehen. Er friedigte als sein Eigentum ein, was er vermochte, und die eingehegten Wiesen und Wildparke traten so an die Stelle der früheren Gemeinwiesen und der gemeinschaftlichen Jagdreviere. Die Folge war, daß immer mehr Land dem Ackerbau entzogen wurde, und daß der Bauernstand verarmte, indem die Großgrundbesitzer die Preise für Fleisch und Wolle nach Gutdünken in die Höhe schraubten. Es war also natürlich, daß die Landbevölkerung derartige Einfriedigungen nach besten Kräften zu hintertreiben suchte.

1614 erreichte diese Bewegung Shakespeares Geburtsort. Man beabsichtigte, die Gemeinwiesen Old-Stratfords und Welcombes zu zerstücken und einzufriedigen. Daß Shakespeare persönlich gegen den Plan war und sich zur Wehr setzte, ersehen wir aus einer aufbewahrten Äußerung von ihm, die Halliwell-Philipps veröffentlicht hat. Shakespeare hat nach einer Aufzeichnung seines Vetters Th. Greene diesem gegenüber die Äußerung fallen lassen, er sei nicht imstande, die Einfriedigung von Welcombe zu dulden (he was not able to bear the enclosing of Welcombe). Wir sehen auch, daß er am 28. Oktober 1614 für sich und den Vetter mit einem gewissen William Replingham aus Great Harborough, einem eifrigen Fürsprecher und Förderer des Einfriedigungsprojektes, eine Übereinkunft abschloß, worin dieser sich verpflichtete, den Betreffenden allen Schaden und Verlust, der ihnen aus der Einfriedigung erwachsen könnte, zu ersetzen. Shakespeare wurde jedoch außerdem aufgefordert, sich der gemeinschaftlichen Sache der Stratforder Bevölkerung anzunehmen. Denn der Stadtrat sandte Thomas Greene nach London mit dem Auftrage, Shakespeare zu bewegen, daß er seinen Einfluß zugunsten des durch den Brand schon stark verarmten Stratford geltend machen möge. Es gelang ihm, den Erwartungen des Rates zu entsprechen, und aus einem Brief, den Greene am 17. November 1614 an den Stadtrat sandte, ersehen wir, daß Shakespeare beruhigende Versicherungen erhalten hatte, ja daß der Dichter und sein Schwiegersohn Dr. Hall schließlich beide die Überzeugung ausgesprochen haben, es werde überhaupt nicht zu einer Ausführung des gefürchteten Planes kommen.*)

Sie bekamen Recht. Denn es zeigt sich, daß die Regierung, bei der die Bürgerschaft eine Bittschrift eingereicht hatte, im Jahre

*) Die Stelle lautet: My cosen Shakspear comyng yesterdy to town, I went to see him, how he did. He told mee that they assured him they ment to inclose no further than to Gospell Bush, and so upp straight (leavyng out part of the dyngles to the ffield) to the gate in Clopton hedg, and take in Salisburyes peece; and that they mean in Aprill to survey the land, and then to gyve satisfaccion, and not before; and he and Mr. Hall say they think ther will be nothyng done at all.

Man vergleiche: C. M. Ingleby: Shakespeare and the Welcombe Enclosures 1883.

1618 alle und jede Einfriedigung untersagte, ja sogar den Befehl erließ, daß die dazu getroffenen Vorarbeiten wieder beseitigt werden sollten.

Das Jahr 1615 scheint für Shakespeare ereignislos in der ländlichen Einsamkeit und Stille dahingegangen zu sein, nach der er sich gesehnt hatte.

Im Januar 1615 muß er sich ernstlich krank gefühlt haben, denn wo in dem uns aufbewahrten Testamente, das den 25. März datiert ist, jetzt März steht, hat ursprünglich Januar gestanden. Augenscheinlich ist der Plan, ein Testament zu machen, wegen eingetretener Besserung aufgeschoben worden.

Am 10. Februar 1616 trat die letzte Begebenheit in Shakespeares Leben ein. An diesem Tage feierte er die Hochzeit seiner jüngsten Tochter Judith. Sie war nicht mehr ganz jung, einunddreißig Jahre alt, und sie machte keine glänzende Partie. Der Bräutigam war ein Weinstubenbesitzer und Weinhändler in Stratford, Thomas Quiney, ein Sohn des oben (1. Teil, Seite 199) erwähnten Richard Quiney, der achtzehn Jahre früher seinen „liebenden Landsmann" William Shakespeare um ein Darlehn von dreißig Pfund gebeten hatte. Thomas Quiney war vier Jahre jünger als seine Braut, so daß die Regel aus Was ihr wollt (siehe 1. Teil, Seite 46): „Wähle doch das Weib sich stets einen älteren Mann" bei der Hochzeit der Tochter so wenig befolgt wurde wie bei der des Vaters. Besonders wohlhabend konnte ein Weinhändler in einer Stadt von dem Umfange Stratfords wohl kaum sein, und eine solche Bildung, daß Shakespeare sich an dem Verkehr mit ihm hätte erfreuen können, hat er schwerlich besessen.

Die letzte Hochzeit, die Shakespeare gefeiert hatte, war die ideale und fürstliche Hochzeit zwischen Miranda und Ferdinand gewesen. Der Abstand zwischen dieser Hochzeit und der seiner Tochter mit ihrem jugendlichen Weinhändler war nicht gering. Es war die Prosa nach der Poesie.

Man hat die Vermutung aufgestellt, daß Ben Jonson und Michael Drayton wegen dieser Hochzeit von London nach Stratford gekommen seien. Hierüber weiß man jedoch nichts bestimmtes. Die einzige Stütze dafür ist die volle fünfzig Jahre nachher niedergeschriebene Aufzeichnung des Stratforder Predigers John Ward:

„Shakespeare, Drayton und Ben Jonson hatten eine muntere Zusammenkunft und tranken, scheint es, allzu stark, denn Shakespeare starb an einem Fieber, das er sich dabei zuzog.“*) Daß diese muntere Zusammenkunft gerade bei der Hochzeit stattgefunden habe, wird also nicht gesagt, ist jedoch möglich. Drayton war aus Warwickshire und hatte in der unmittelbaren Nähe von Stratford vertraute Freunde; Ben Jonson ist vielleicht zum Danke dafür eingeladen worden, weil er seinerzeit Shakespeare aufgefordert hatte, bei einem seiner Kinder Gevatterstelle zu vertreten. Elze spricht die wohlbegründete Vermutung aus, daß jedenfalls der Schwiegersohn den Wein geliefert, und daß die vergoldete, silberne Bowle, die Judith nach Shakespeares Tode erhielt, bei dieser Gelegenheit benutzt worden sei.

Kindisch ist es, wenn der Prediger Shakespeares Krankheit, die er ein Fieber nennt, mit dem vorhergehenden kleinen Trinkgelage in Verbindung bringt. Noch in der Mitte des 18. Jahrhunderts bestand in Stratford eine Tradition, daß Shakespeare ein gutes Glas Wein zu trinken liebte. Zahlreiche Bilder von dem wilden Apfelbaume haben die Sage erhalten, daß er in seiner Jugend eines Tags nach Bedford gegangen sei, weil er gehört habe, daß dort so muntere Zechbrüder seien, und er habe so stark getrunken, daß er sich auf dem Heimwege hätte niederlegen und einige Stunden unter the crabtree schlafen müssen. Aus derartigen Gerüchten ist wohl die Geschichte entstanden, die Ward zu Ohren gekommen ist. Gewiß ist nur, daß Shakespeare kurz nach der Hochzeit erkrankte.

Verschiedene Umstände deuten darauf hin, daß er von einem typhösen Fieber angegriffen wurde. Stratford, das tief und feucht liegt, war in jenen Tagen eine wahre Typhushöhle. Der Schmutz lag haufenweise in den Straßen; Halliwell-Philipps hat eine Reihe von Mahnungen und Strafurteilen der Stratforder Obrigkeit bezüglich der Straßenreinigung herausgegeben, die sich bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts erstrecken. Wenn gerade in betreff dieser Jahre eine Lücke besteht, so beruht dies nur

*) Shakespeare, Drayton and Ben Jhonson had a merry meeting, and, itt seems, drank too hard, for Shakespeare died of a feavour there contracted.

darauf, daß die Aktenstücke für die Jahre 1605—1646 abhanden gekommen sind. Noch beim Shakespearejubiläum im Jahre 1764 mußte der in Stratford gefeierte Garrick die Stadt als „die schmutzigste, unansehnlichste, am schlechtesten gepflasterte, am erbärmlichsten aussehende Landstadt in ganz Britannien“ *) bezeichnen. Namentlich war Chapel Lane, an der Shakespeares Haus lag, eine der ungesundesten Straßen der Stadt; es gab dort beinahe keine Häuser, nur Scheunen und Ställe, und mitten durch die Straße lief das Spülwasser in einem offenen Graben. Kein Wunder, daß Stratford immer wieder von pestartigen Seuchen heimgesucht wurde. Man kannte in jenen Tagen gar nichts von verständiger Gesundheitspflege, und ebensowenig kannte man eine arzneiwissenschaftliche Behandlung des Typhus. Shakespeares Schwiegersohn, der aller menschlichen Wahrscheinlichkeit nach sein Arzt gewesen ist, kannte jedenfalls, wie seine Journale besagen, kein Mittel dagegen.

Am 25. März machte Shakespeare sein Testament, eine Urkunde, die wir, wie gesagt, noch besitzen, und die im Faksimile dem vierundzwanzigsten Band des deutschen Shakespearejahrbuches als Beilage mitgegeben ist.

Daß Shakespeare sich schon damals sehr krank fühlte, erhellt daraus, daß er diktiert hat, und daß die Unterschriften unter jedem der Folioblätter, drei an der Zahl, mit stark zitternder Hand geschrieben sind.

Das sehr umständliche Testament setzt Susanna zur Universalerbin ein, bestimmt der Tochter Judith 150 Pfund an barem Gelde und nach Verlauf von drei Jahren unter gewissen Bedingungen weitere 150 Pfund. Das sind die Hauptposten. Darauf bedenkt Shakespeare seine Schwester Joan Hart auf verschiedene Weise. Direkt erhält sie zwanzig Pfund und alle seine hinterlassenen Kleider; ihre drei Söhne, die aufgezählt werden, unter denen Shakespeare jedoch sich des Vornamens des zweiten nicht hat entsinnen können, erhalten jeder fünf Pfund. Seiner Enkelin Elisabeth Hall vermacht Shakespeare sein Silbergerät. Für die Armen in Stratford bestimmt er zehn Pfund. Thomas Combe hinterläßt er seinen

*) The most dirty, unseemly, ill' pav'd, wretched-looking town in all Britain.

Degen. Mehrere gute Männer in Stratford, darunter die fünf Testamentszeugen und unter diesen jener Hamlet Sadler, dessen Namen er seinerzeit seinem Sohne gegeben hatte, erhalten jeder 26 Shilling 8 Pence, um sich dafür einen Ring zum Andenken an den Verstorbenen zu kaufen. Dieselbe Summe hat Shakespeare später in einer eingeschobenen Zeile und zwar zu demselben Zweck ausgesetzt für die drei ihm am nächsten stehenden Schauspieler seiner früheren Truppe: John Heminge, Richard Burbage und Henry Condell, die er „meine Kameraden" nennt. Dem ersten und dem letzten von diesen dreien verdankt die Nachwelt bekanntlich jene älteste Folioausgabe, die neunzehn Shakespearesche Schauspiele bringt, welche sonst für uns verloren sein würden.

Von psychologischem Interesse sind folgende Punkte in diesem Testament:

Der viel besprochene, auffallende Zug, daß Shakespeare, als er seinen letzten Willen diktierte, augenscheinlich seine Gattin gänzlich vergessen hat. Erst als ihm das Testament nachher vorgelesen wurde, ist es im eingefallen, daß sie — der übrigens der gesetzlich bestimmte Witwenanteil zukam — genannt werden müsse, und er hat dann am Schlusse zwischen den Zeilen die Worte einflechten lassen: „Ferner gebe ich meiner Frau mein nächstbestes Bett mit dem Bettzeug" (Item I gyve unto my wief my second best bed with the furniture). Die Ärmlichkeit der Gabe wird um so mehr einleuchtend, wenn man vergleicht, wie reichlich Shakespeares Schwiegervater in seinem Testamente für seine Gattin gesorgt hatte.

Höchst lehrreich und gänzlich im Widerstreit mit dem Gebrauch der Zeit ist es auch, daß nicht ein einziges Mitglied von Mrs. Shakespeares Familie im Testament bedacht wird. Der Name Hathaway kommt gar nicht darin vor, während er dagegen in den Testamenten von Shakespeares Nachkommen häufig genannt wird, so in dem Testament von Thomas Nash, der die Tochter Susannas, Elisabeth, geheiratet hatte, und in dem Testament dieser letzteren, die in ihrer zweiten Ehe den Namen Lady Barnard erhielt. Das Verhältnis Shakespeares zu der Familie seiner Frau muß also ein sehr schlechtes gewesen sein.

Der nächste auffallende Zug im Testament ist der, daß Shakespeare, der seine frühere Tätigkeit als Dramatiker nicht einmal

berührt, kein Wort von seinen Arbeiten sagt, gar keine Manuskripte oder Papiere erwähnt, ja nicht einmal Bücher als in seinem Besitze befindlich bespricht. Der Mangel an Fürsorge für seinen Dichterruf, der hier hervortritt, ist ja übrigens in bester Übereinstimmung mit der souveränen Gleichgültigkeit gegen seinen Nachruhm, die wir bei ihm beobachtet haben.

Bedeutsam ist es endlich, daß unter den Personen, denen er Geld hinterläßt für das gewöhnliche Freundschaftszeichen, einen Ring zum Andenken an den Verstorbenen, sich kein einziger Dichter oder Schriftsteller befindet. Dies deutet darauf hin, daß er sich seinen schreibenden Kollegen nicht eben verpflichtet fühlte, noch meinte, ihnen Dank zu schulden. Und dieses Schweigen ist unstreitig in bester Übereinstimmung mit der Geringschätzung, die er den in seinen Schauspielen vorgeführten Dichtern stets zeigt. Wohl hat er mit seinem vieljährigen, braven Neider und Freund Ben Jonson trinken mögen, doch Zärtlichkeit hat er weder für ihn, noch für die anderen Dramatiker und Lyriker, unter denen er gelebt hatte, gehegt — wie Byron von Childe Harold sagt: er war einer unter ihnen, nicht einer von ihnen.

Noch vier Wochen lag er krank darnieder, dann verschied er am 23. April.

Tags zuvor hatte er wahrscheinlich sein zweiundfünfzigstes Lebensjahr vollendet. Er erreichte dasselbe Alter wie Molière und Napoleon; es hatte für ihn genügt, sein Lebenswerk auszuführen. Der mächtig bewegte Strom seines Lebens hatte in den Tropfenfall der Tage ausgemündet.

Vor dem Jahre 1623 wurde ihm von seinen Verwandten in der Kirche zu Stratford das Denkmal errichtet. Unter der Büste befindet sich eine, vermutlich von Dr. Hall verfaßte Inschrift, wo er in den beiden ersten, schlecht gebauten, lateinischen Versen ein Nestor an Urteilskraft, ein Sokrates an Genie, ein Virgil in der Kunst genannt wird.*)

Man hätte sich eine treffendere Grabschrift denken können.

---

*) Judicio Pylium, genio Socratem, arte Maronem,
Terra tegit, populus moeret, Olympus habet.

XXVII.

Selbst ein langes Menschenleben ist so kurz und so flüchtig, daß es einem Wunder gleicht, wenn es Spuren hinterläßt, welche die Jahrhunderte überdauern. Millionen und aber Millionen leben und sterben und fallen der Vergessenheit anheim, und ihre Taten verschwinden mit ihnen. Einigen Tausenden gelingt es, den Tod insoweit zu überwinden, daß ihre Namen erhalten bleiben und das Gedächtnis von Schulkindern beschweren, während der Name an und für sich der Nachwelt nicht eben viel verkündet. Dann sind noch die wenigen allergrößten übrig, und unter diesen hat Shakespeare seinen Platz. Er ist mit Leonardo und Michel Angelo ebenbürtig. Kaum in sein Grab gelegt, ist er aus dem Grabe auferstanden, und kein Name von allen Namen des Erdballs ist der Unsterblichkeit sicherer als der seinige.

In unserem Jahrhundert hat ein englischer Dichter geschrieben:

Revolving years have flitted on,
Corroding Time has done its worst,
Pilgrim and worshipper have gone
From Avon's shrine to shrines of dust.
But Shakespeare lives unrivall'd still
And unapproach'd by mortal mind.
The giant of Parnassus' hill
The pride, the monarch of mankind.

Das Wort „Monarch des Menschengeschlechtes" ist ein stolzes Wort, ist aber nicht allzu übertrieben; er ist selbstverständlich nicht der einzige König in der Welt des Geistes; aber seine Macht ist uneingeschränkt und unbegrenzt von Raum und Zeit.

In dem Augenblicke, da die Geschichte von Shakespeares Leben beendigt ist, beginnt seine Geschichte nach dem Tode, und diese ist an Umfang um vieles größer und weitläufiger, umfaßt zuerst Großbritannien, dann auch Nordamerika, dann die deutsch redenden Völker, dann die ganze germanische Rasse, die skandinavischen Länder, die finnländischen Stämme, dann die slawischen Völkerschaften, dann Frankreich, Spanien, Italien, im 19. Jahrhundert die ganze Erde, soweit die Zivilisation reicht.

Seine Werke sind in alle Sprachen übersetzt, und alle Zungen der Erde verkünden seinen Ruhm.

Was er geschrieben, hat nicht nur auf die Gemüter der Lesenden in allen Ländern eingewirkt; es hat das Seelenleben der Denkenden, Dichtenden, Schreibenden geformt, und kein Sterblicher hat wie er in dem Zeitraum zwischen der Renaissance und unseren Tagen Umwälzungen und neue Anfänge in den Literaturen der verschiedensten Völkerschaften hervorgerufen. Geisterrevolutionen sind von ihm ausgegangen, von seiner Derbheit, seiner Kühnheit, seiner ewigen Jugend, und sind wieder in seinem Namen beigelegt worden, kraft seiner Gesundheit, seiner Mäßigung, seiner ewigen Weisheit.

Es würde leichter sein die Namen der bedeutenden Männer zu nennen, die ihn gekannt haben und ihm nichts verdanken, als die Namen derer aufzuzählen, die nicht anzugeben vermöchten, wie tief sie in seiner Schuld sind. Alles reichere, englische Geistesleben ist seit seinen Tagen mit dem Stempel seines Genies geprägt; die schöpferischen Geister haben aus seinen Werken den Saft des Lebens gesogen. Das moderne, deutsche Geistesleben wurde von Lessing auf ihm begründet. Goethe und Schiller sind, wie sie sich entwickelten, ohne ihn undenkbar. In Frankreich wirkt er schon durch Voltaire; Victor Hugo und Alfred de Vigny, Ludovic Vitet und Alfred de Musset sind von Anfang an von ihm inspiriert. Nicht nur ist das polnische und das russische Drama tief von seinen Dramen beeinflußt; das innigste Geistesleben der slavischen Erzähler und Grübler hat sich nach unvergänglichen Gestalten von ihm geformt. Mit der beginnenden Wiedergeburt der Poesie im Norden wird er von Ewald und Oehlenschläger, von Bredahl und Hauch studiert und verehrt, wirkt später mitbestimmend auf Björnson und Ibsen.

Es liegt nicht in der Absicht dieser Schrift den Siegeslauf Shakespeares über die Länder der Erde nachzuweisen oder die Sage seiner Weltherrschaft zu erzählen. Ihr Zweck ist ein anderer gewesen, nämlich der zu sagen und zu zeigen:

Shakespeare ist nicht: 36 Schauspiele und einige Gedichte bunt durcheinander gelesen; sondern ein Mensch, der gefühlt und gedacht, sich gefreut und gelitten, gegrübelt, geträumt und gedichtet hat.

Allzulange hat man gesagt: Wir wissen durchaus nichts von Shakespeare, oder: Was wir von ihm wissen, kann auf einer Oktavseite stehen. Allzuoft hat man wiederholt: Shakespeare schwebt

unpersönlich über seinem Werke. Selbst ein Swinburne hat in unseren Tagen seine Persönlichkeit im Werke ungreifbar genannt. Endlich gelangte man durch diese Behauptungen so weit, daß eine Bande schlechter Dilettanten in Amerika und Europa den Mut bekam, William Shakespeare die Urheberschaft zu seinem Lebenswerk vorzuenthalten, einem anderen die Ehre für sein Genie zuzuschreiben, ihn selbst und seinen unverwundbaren Namen mit wahnsinnigen Hohnreden, die durch alle Länder schallten, zu begeifern.

Im Gegensatz zu dieser Auffassung von Shakespeares Unpersönlichkeit und aus Entrüstung über diesen Sturmlauf der Unwissenheit und des Dünkels gegen einen der größten Wohltäter der Menschheit ist dieser Versuch entstanden.

Der Verfasser ist der Ansicht gewesen: wenn wir ungefähr vierzig gewichtige Schriften von einem Manne besitzen, so ist es ausschließlich unser eigener Fehler, wenn wir durchaus nichts von ihm wissen. Der Dichter hat seine Persönlichkeit in diese Schriften niedergelegt. Es kommt also nur darauf an, daß wir zu lesen verstehen, so finden wir auch ihn selbst darin.

Der William Shakespeare, der unter Elisabeth von England in Stratford-upon-Avon geboren wurde, der unter ihr und James in London lebte und schrieb, der in seinen Lustspielen gen Himmel gefahren, in seinen Trauerspielen zur Hölle niedergefahren, und zweiundfünfzig Jahre alt in seiner Vaterstadt starb — seine wundervolle Gestalt steigt aus seinen Büchern mit großen, sicheren Umrissen, mit der frischen Farbe des Lebens, vor den Augen eines jeden empor, der sie mit offenem, empfänglichem Gemüt, mit gesundem Verstand und mit einfachem Sinn für Genie liest.

Inhalt

Dritter Teil

Seite

William Shakespeare (1564—1616) 5

I. Verstimmtheit und Menschenverachtung 5

II. Der Hof. Die Günstlinge des Königs und Raleigh . . . 8

III. Die Theologie und die Geldnot des Königs. Sein Mißverhältnis zum Unterhause 12

IV. Die Sitten bei Hofe 19

V. Arabella Stuart und William Seymour 22

VI. Rochester und Lady Essex 24

VII. Die Weiberverachtung. Troilus und Cressida 37

VIII. Troilus und Cressida. Die Geschichte des Stoffes 48

IX. Shakespeare und Chapman; Shakespeare und Homer . . . 53

X. Die Entrüstung über Weiberbetrug und Publikumsdummheit 68

XI. Shakespeare verliert seine Mutter. Coriolanus. Abscheu vor dem großen Haufen 82

XII. Coriolanus als Drama 108

XIII. Timon von Athen. Der Menschenhaß 114

XIV. Die Rekonvaleszenz. Der Umschlag. Die neuen Frauengestalten 136

XV. Perikles. Das Zusammenarbeiten mit Wilkins und Rowley. Shakespeare und Corneille 141

XVI. Francis Beaumont und John Fletcher 167

XVII. Shakespeare und Fletcher. Die beiden alten Verwandten und Heinrich VIII. 183

XVIII. Cymbeline. Der Stoff; Der Ausgangspunkt; Die Moral; Die Idylle; Imogen; Shakespeare und Goethe; Shakespeare und Calderon 196

		Seite
XIX.	Das Wintermärchen. Epischer Zuschnitt. Die Kindergestalt. Das Stück ist Musik. Shakespeares Ästhetik	223
XX.	Der Sturm, zur Hochzeit der Prinzessin Elisabeth gedichtet	239
XXI.	Die Quellen zum Sturme	250
XXII.	Der Sturm als Schauspiel. Shakespeare und Prospero. Der Abschied von der Kunst	258
XXIII.	Der Ritt nach Stratford	271
XXIV.	Stratford-upon-Avon	275
XXV.	Shakespeares letzte Lebensjahre	280
XXVI.	Shakespeares Tod	289
XXVII.	Schluß	296

Albert Langen, Verlag für Litteratur und Kunst, München

Georg Brandes

Gesammelte Schriften

Deutsche Originalausgabe

Band I: Deutsche Persönlichkeiten
Umschlagzeichnung von Th. Th. Heine
Geheftet 7 Mark, gebunden 8.50 Mark

Band II: Skandinavische Persönlichkeiten Erster Teil
Umschlagzeichnung von Th. Th. Heine
Geheftet 10 Mark, gebunden 11.50 Mark

Band III: Skandinavische Persönlichkeiten Zweiter Teil
Umschlagzeichnung von Th. Th. Heine
Geheftet 12 Mark, gebunden 13.50 Mark

Band IV: Skandinavische Persönlichkeiten Dritter Teil
und französische Persönlichkeiten
Umschlagzeichnung von Th. Th. Heine
Geheftet 10 Mark, gebunden 11.50 Mark

Neue Hamburger Zeitung: Die Vorzüge der Brandesschen Darstellungskunst sind zu allgemein bekannt, als daß man sie auseinanderzusetzen brauchte. Er tritt an die Persönlichkeiten ... mit der gleichen Liebe und der gleichen nicht zu erschütternden Selbständigkeit heran, die ein Künstler seinem Material entgegenbringt. Er ist ein Porträtmaler großen Stils ... Gar nicht genug aber kann es betont werden, daß kein wahrhaft Gebildeter oder wahrhaft nach Bildung Strebender die auch äußerlich sehr würdig erscheinenden Bände ohne innerliche Bereicherung aus der Hand legen wird.

Albert Langen, Verlag für Litteratur und Kunst, München

Georg Brandes
Gesammelte Schriften

Deutsche Originalausgabe

Band V: Englische Persönlichkeiten Erster Teil
Lord Beaconsfield
Umschlagzeichnung von Th. Th. Heine
Geheftet 6 Mark, gebunden 7.50 Mark

Band VI: Englische Persönlichkeiten Zweiter Teil
William Shakespeare Erster Teil
Umschlagzeichnung von Th. Th. Heine
Dritte, durchgesehene Auflage
Geheftet 7 Mark, gebunden 8.50 Mark

Band VII: Englische Persönlichkeiten Dritter Teil
William Shakespeare Zweiter Teil
Umschlagzeichnung von Th. Th. Heine
Dritte, durchgesehene Auflage
Geheftet 7 Mark, gebunden 8.50 Mark

Band VIII: Englische Persönlichkeiten Vierter Teil
William Shakespeare Dritter Teil
Umschlagzeichnung von Th. Th. Heine
Dritte, durchgesehene Auflage
Geheftet 7 Mark, gebunden 8.50 Mark

Jahrbuch der Deutschen Shakespeare Gesellschaft: Georg Brandes ist lange genug ein Schriftsteller von internationalem Ruf und Rang, lange genug von der litterarhistorischen Kritik als ganz hervorragender Kenner und Darsteller anerkannt ... Brandes hat Shakespeare durch jeden Wandel seines bürgerlichen, gesellschaftlichen und seelischen Lebens begleitet; er hat auch den leisesten Niederschlag einer Gemüts- und Willensregung des Menschen im Tun des Poeten verfolgt ... und gewährt jetzt ein Buch über ihn, das in der Untersuchung zahllose neue Daten und frische Gesichtspunkte, in der Darstellung ganz Hervorragendes, großenteils sogar Mustergültiges darbietet...

Albert Langen, Verlag für Litteratur und Kunst, München

Werke von Georg Brandes

Gestalten und Gedanken

Essays
Deutsche Original-Ausgabe
Zweites Tausend

Geheftet 10 Mark, gebunden 11.50 Mark

New-Yorker Staatszeitung: Von besonderm Interesse ist dieses Buch, weil es so viele zeitgenössische Charaktere und aktuelle Fragen berührt . . . Weit davon entfernt, ein einseitiger Fachmensch zu sein, . . . zieht er das Leben, das vielgestaltige und ewig wechselnde, in allen seinen Phasen in den Bereich seiner Betrachtung.

Polen

Studien über Land und Leute
Berechtigte Übersetzung von Adele Neustätter
Mit dem Bilde des Verfassers
Geheftet 10 Mark, gebunden 12 Mark

Gustav Karpeles im Berliner Tageblatt: . . . Sehr charakteristisch sind auch die Ausführungen über die tiefen Züge von dem Wesen der Hamlet-Gestalt, die in allen polnischen Geistern wiederkehrt. Ganz prächtig, ein echter Brandes, ist das Bild, in dem er seinen Vergleich der drei größten polnischen Dichter zusammenfaßt: „Mickiewicz ist der Adler, Krasinski der Schwan, Slowacki der Pfau unter den beflügelten Geistern Polens."

Nationalgefühl

Vortrag, gehalten bei der Einweihung der neuen Räume des Freisinnigen Studentenvereins in Kopenhagen am 1. Febr. 1894
Berechtigte Übersetzung
Zehntes Tausend

Geheftet 50 Pfg.

Berliner Tageblatt, 24. April 1894: Der große nationale Erzieher hält seinem Volke einen Spiegel vor, in dem es sein zerfallendes Greisenantlitz erblickt, und tadelt mit den schärfsten Wendungen den Mangel an Nationalgefühl bei den Dänen. In diesem Mangel erblickt er die Ursache zu dem Rückgange der dänischen Litteratur und Kunst . . . Das sind bittere Worte, die der große Litteraturforscher an seine Landsleute gerichtet hat, und sie gelten nicht für Dänemark allein, sie lassen sich auch auf Deutschland anwenden, jetzt mehr denn je. Das Nationalgefühl der Deutschen ist karikiert worden, und nationaler Mut und Selbstvertrauen sind in Chauvinismus und Schlimmeres ausgeartet. Auch unsere Kunst hat schon den Schaden davon.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.

9. K.